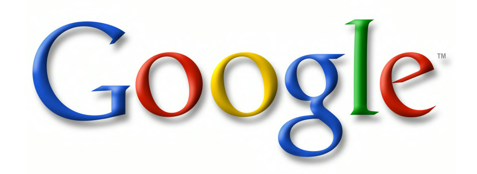
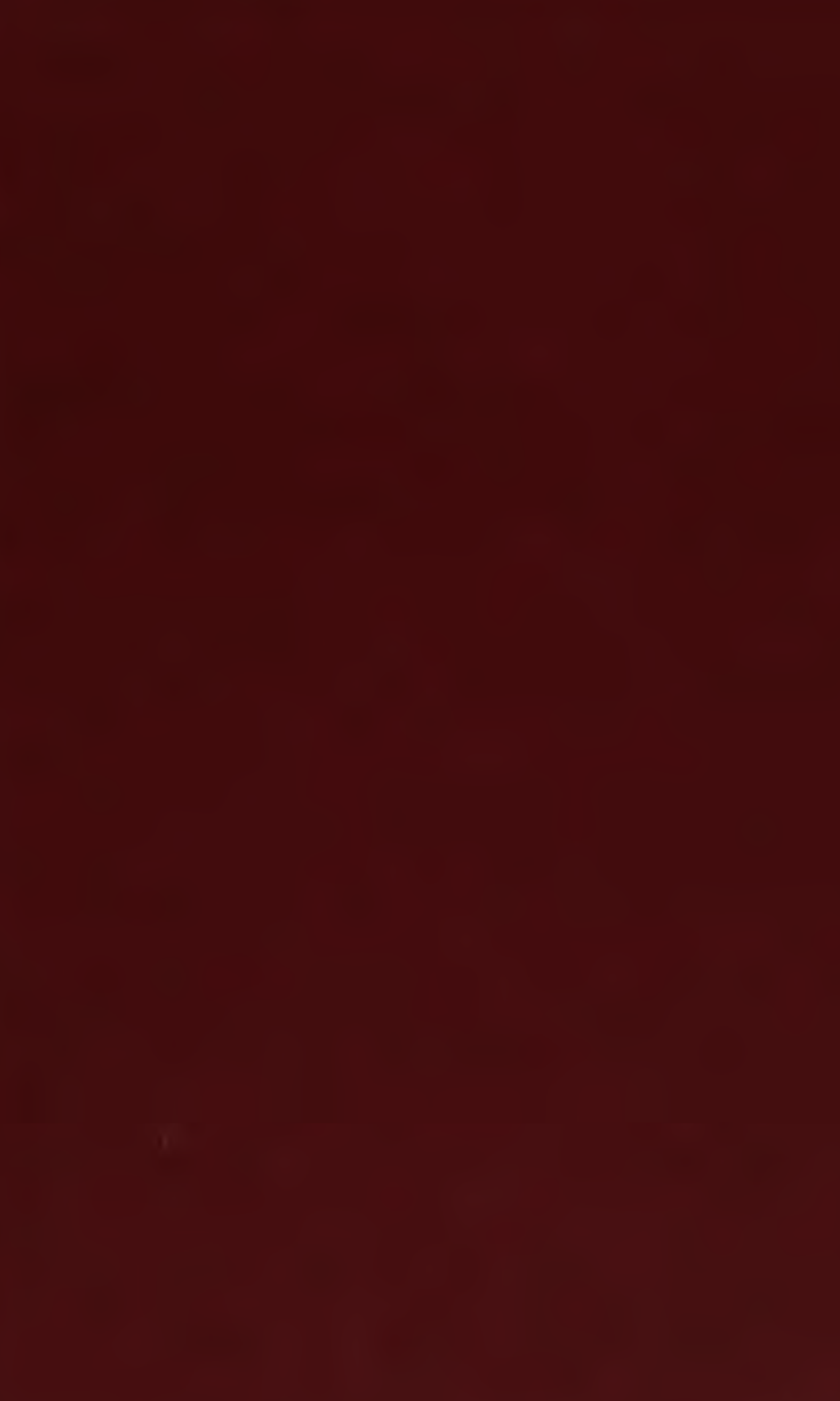
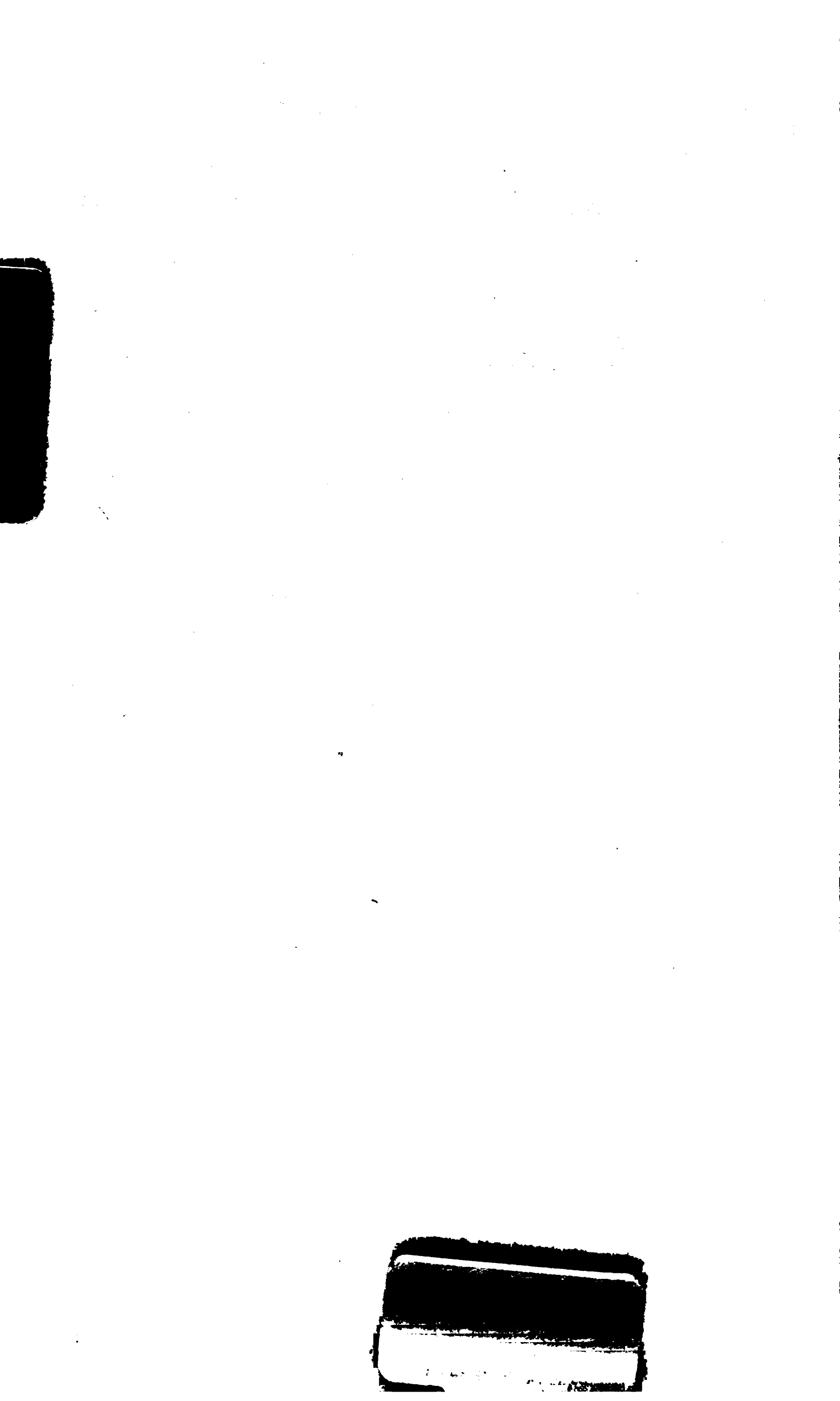
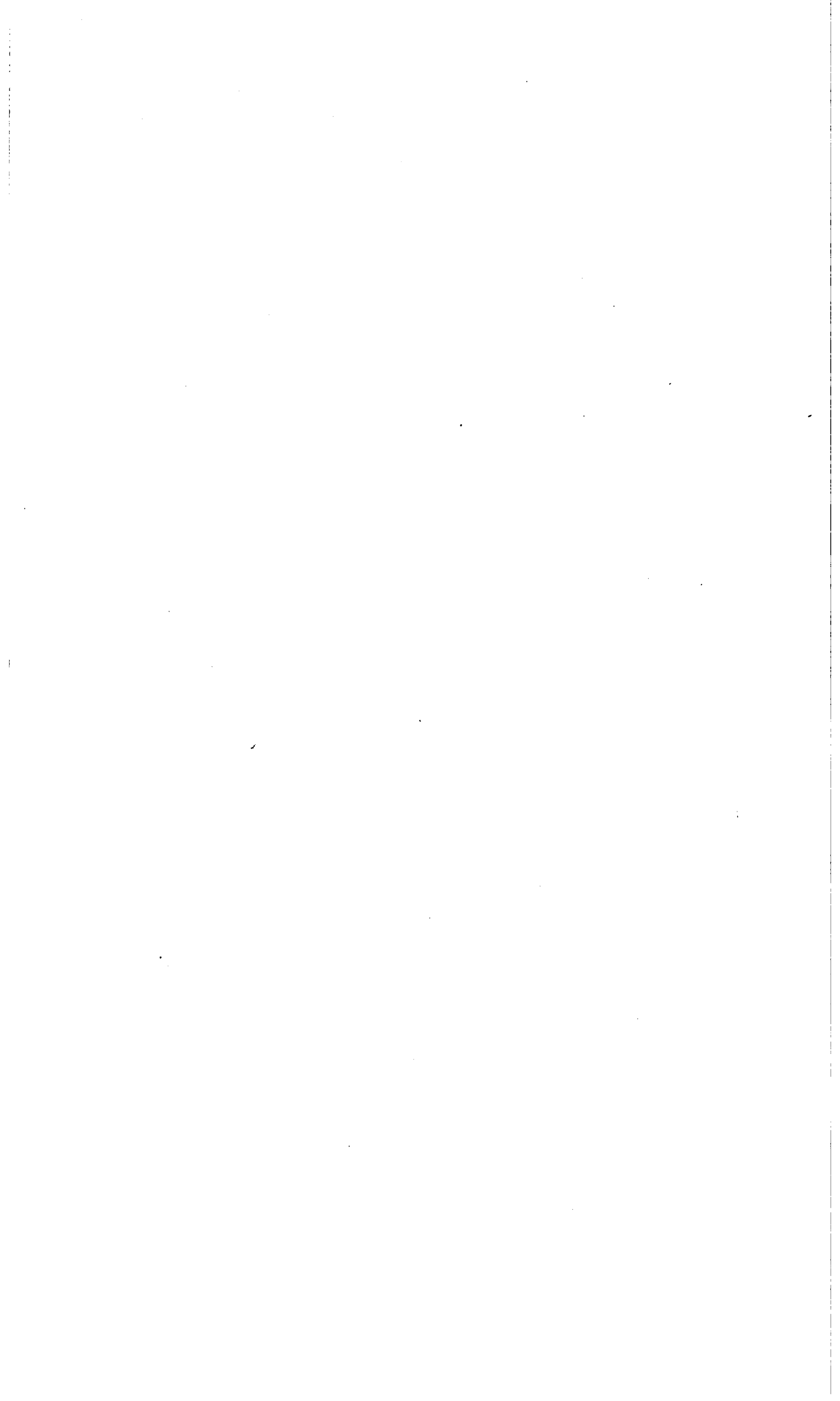
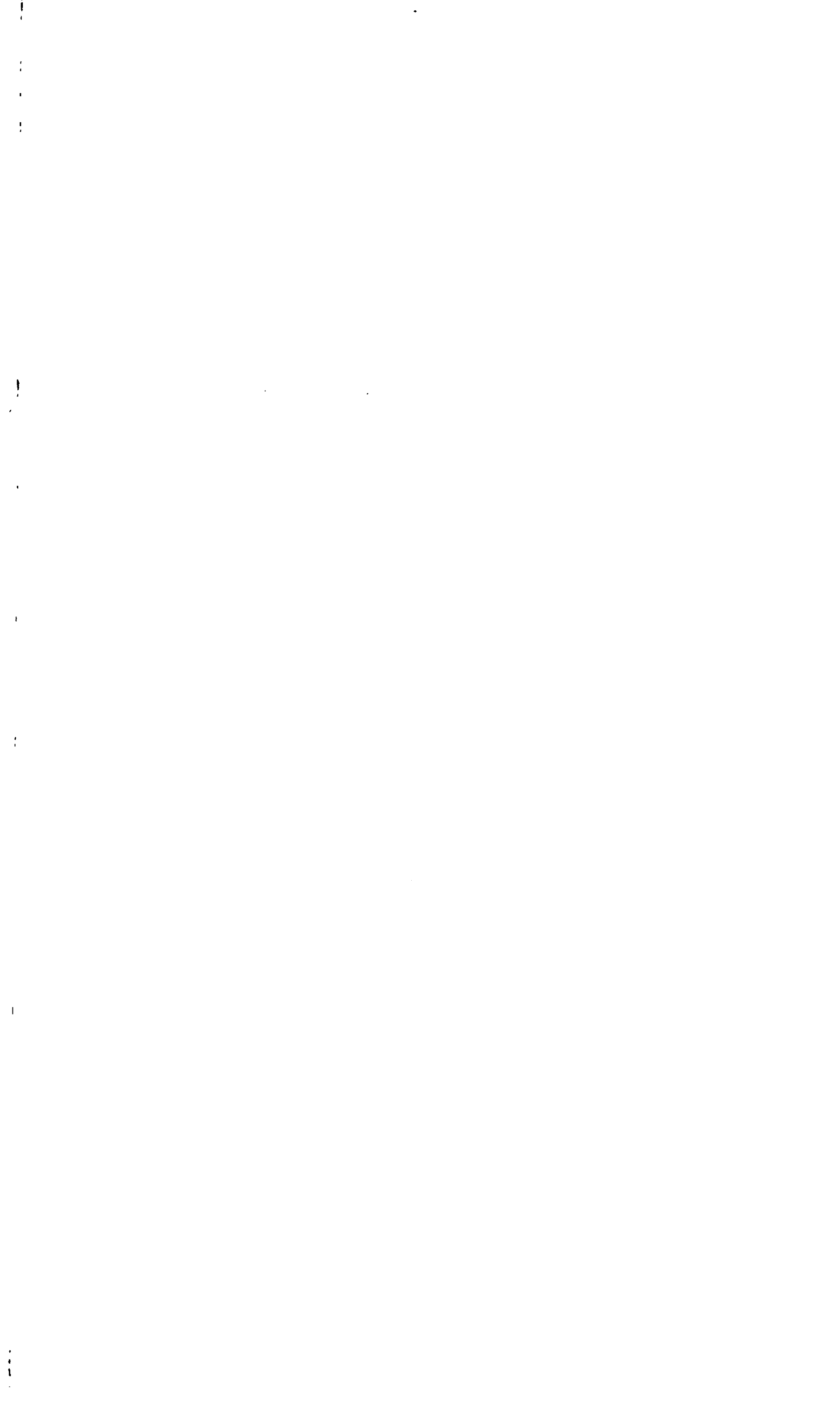
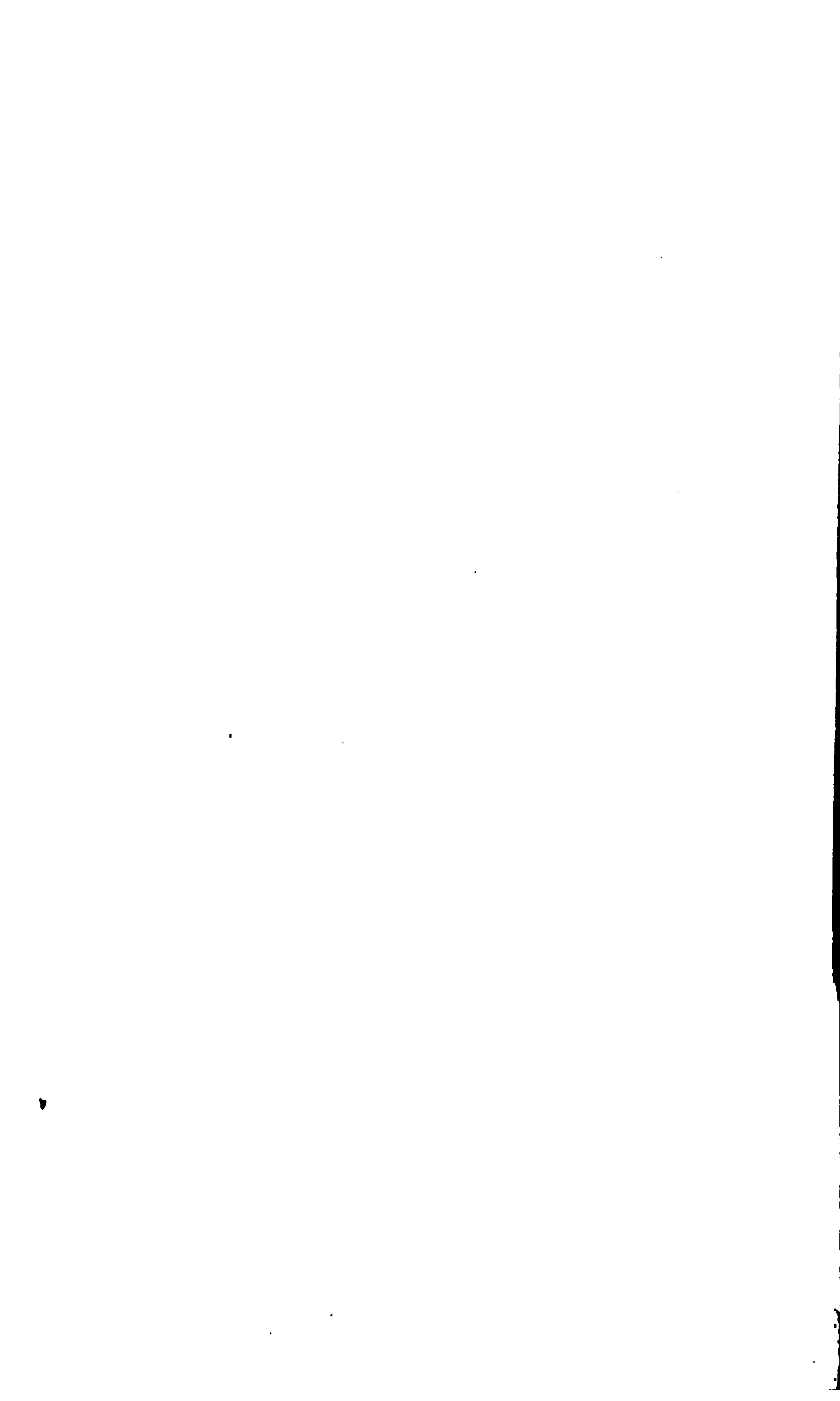


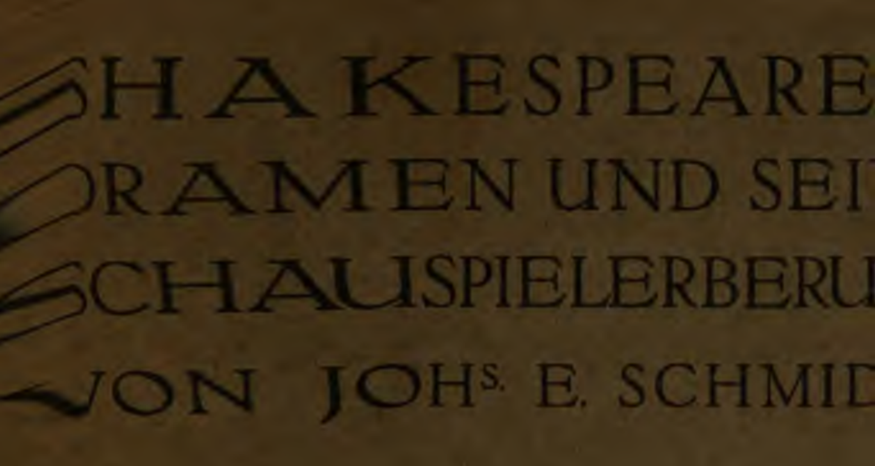




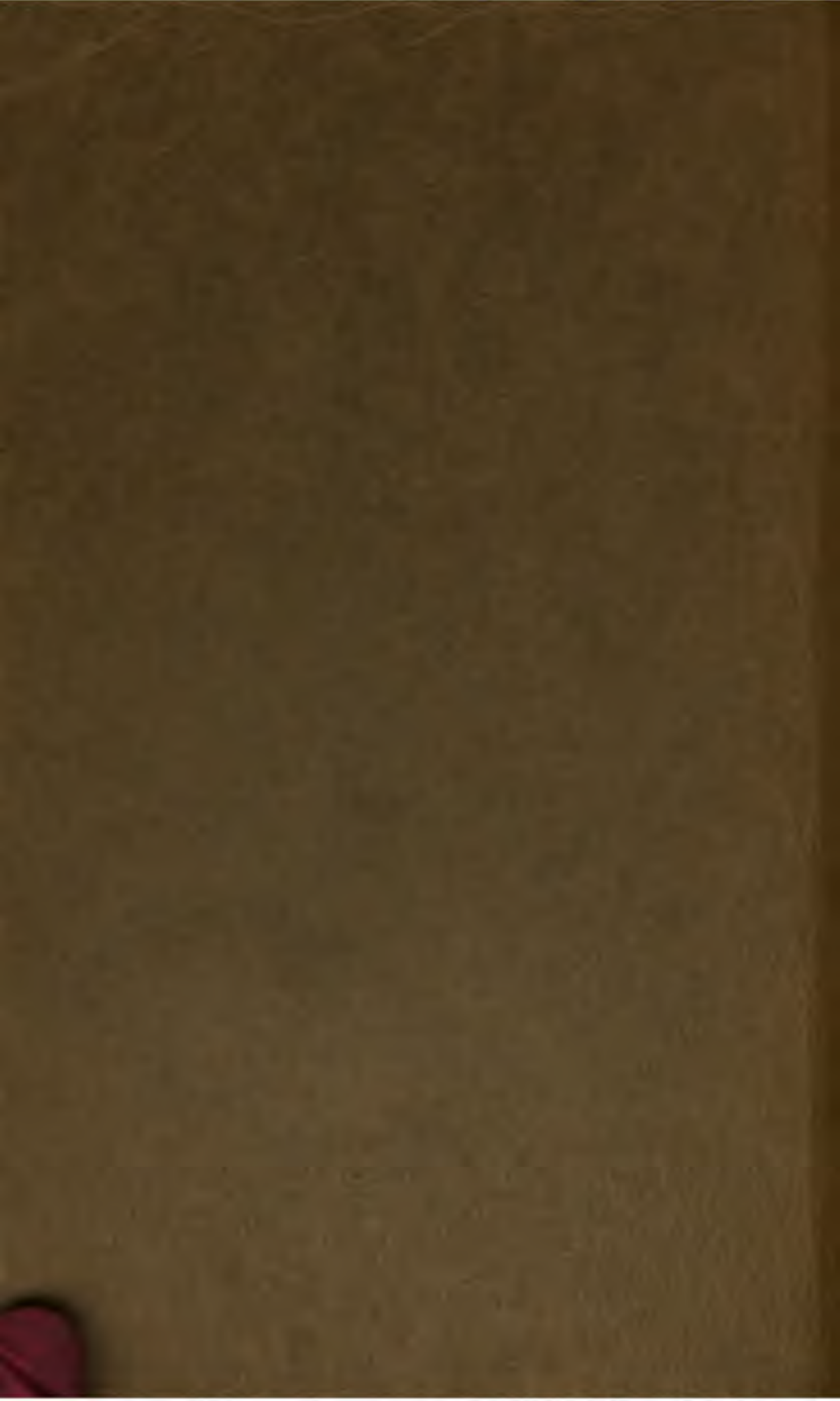








ERNST HOFMANN & CO. BERL



Shakespeares Dramen
und sein Schauspielerberuf

Von

Johannes E. Schmidt
Professor, Dr. phil.



Berlin
Ernst Hofmann & Co.
1914



Druck
der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig.

Zum

Dreihundertundfünfzigsten Geburtstag

William Shakespeares

Daß Shakespeare alle, auch die größten, gelehrten Dichter an wahrhaft dramatischer Kraft übertroffen hat, das kann nur darin begründet sein, daß er ein Schauspieler war ..... Seine Dichtergröße steht längst über allem Zweifel, aber nicht genug erkannt ist es — wofür doch jedes Blatt seiner Dramen zeugt, daß er eines der bedeutendsten Schauspielertalente gewesen sein muß.

Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst.



Einführung

Daß die als „Shakespeare" historisch überlieferte Persönlichkeit ein Schauspieler gewesen ist, steht fest, und niemand zieht es in Zweifel. Die Macht einer Jahrhunderte alten Tradition hat uns nun gewöhnt, in diesem selben Schauspieler den Schöpfer aller jener Meisterwerke englischer Dichtkunst zu sehen, die wir schlechthin „Shakespeares Werke" nennen. Die Bacontheorie hingegen, die heute noch Priester und Gläubige findet, leugnet die Identität des Schauspielers Shakespeare mit dem Dichter von „Shakespeares Werken". Auch andere „Shakespeare" sind aufgestellt worden.

Es schien mir nun von starkem Reiz, einmal ganz von dem Kampf der Meinungen um die historische Persönlichkeit abzusehen, ja überhaupt den Dichter Shakespeare als eine unbekannte Größe in das Exempel einzusetzen und nunmehr aus den Werken selbst zu beweisen, daß nur ein Mann, der mit Leib und Seele Schauspieler war, ihr Schöpfer werden konnte.

Man begegnet ja auch sonst — ganz abgesehen von den biographischen Werken — oft genug Hinweisen auf den Schauspielerstand des Dichters, der „Shakespeares Dramen" schuf. Überhaupt aber von diesem Gesichtspunkte aus die Stücke selbst einer

schärferen Betrachtung zu unterziehen, sie gleichsam als Zeugen des Schauspielerstandes ihres Verfassers anzurufen, diese Aufgabe hat sich meines Wissens bisher noch niemand gestellt.

Daß eine solche Untersuchung an sich zum mindesten ein Protest gegen die Baconhypothese ist, liegt auf der Hand. Indes ist ihr Zweck durchaus positiv und von diesem Protest unabhängig. Es soll eine übersichtliche und möglichst vollständige Zusammenstellung alles dessen gegeben werden, was in dem Schöpfer der Dramen Shakespeares den Schauspieler und Theaterpraktikanten erkennen läßt.

Die intime Wechselwirkung zwischen der Persönlichkeit des Künstlers und seinen Werken hat Schiller bei seiner Definition des naiven Dichters in die prägnanten Worte zusammengefaßt: „Er ist das Werk, und das Werk ist er." Von diesem Axiom ausgehend, haben von jeher bei der Geringfügigkeit des vorhandenen sicheren Materials die Shakespeareforscher es unternommen, aus seinen Werken ein Bild seiner Persönlichkeit zu entwerfen. Und es ist keine Frage, daß wir diesen stets erneuten Versuchen ein stetes Fortschreiten unserer Shakespeare-Erkenntnis verdanken. Indes bleibt doch die Quelle des Genies immer ein Geheimnis, und nur mit großer Vorsicht können, besonders aus dramatischen Dichtungen, Schlüsse auf den Entwicklungsgang des Dichters, seine Denkart, seine religiösen und philosophischen Überzeugungen gezogen werden. Man darf jedenfalls das Subjektive dieses Verfahrens nicht so weit vergessen, daß man, wie Georg Brandes es am Schlusse seines geistreichen, aber in seinen Kombinationen kecken Buches tut, die Behaup-

tung aufstellt: „Wenn wir ungefähr vierzig gewichtige Schriften von einem Manne besitzen, so ist es schließlich unsere eigene Schuld, wenn wir durchaus von ihm nichts wissen; es kommt nur darauf an, daß wir zu lesen verstehen." Gewiß; da aber bei diesem Lesen ein jeder durch seine Brille sieht, wird eine Übereinstimmung des Bildes nur in den äußersten Umrissen zu erzielen sein. Und wenn schon in so wichtigen Fragen wie in der Chronologie der Stücke und der Auffassung der Hamlettragödie noch immer die Meinungen auseinandergehen, wie kann man da hoffen, zu objektiven Resultaten für das Leben des Dichters zu gelangen, wenn man seine Dramen als autobiographische Zeugnisse verwertet? Setzen doch selbst die Sonette, trotzdem sie als lyrische Ergüsse leichter in das Seelenleben ihres Verfassers blicken lassen sollten, allen Versuchen solcher Art die größten Schwierigkeiten entgegen.*)

Im Vergleich mit einer so großen Aufgabe ist die von mir gestellte höchst bescheiden, wenn man will, einseitig. In der Tat, wollte jemand aus den Werken eines weniger bedeutenden Autors, dessen Lebensumstände leidlich bekannt sind, nachweisen, daß er Geistlicher, Militär, Jurist oder sonst etwas gewesen ist, so wäre das recht überflüssig. Aber einem so genialen und zugleich so verborgenen Dichter gegenüber wie Shakespeare, wird, denke ich, jede

*) Einen erfreulichen Fortschritt auf diesem Gebiete verdanken wir Alois Brandl, der in seiner umfangreichen Einleitung zu den von Ludwig Fulda übersetzten Sonetten (Cotta, 1913) bedeutsame Ergebnisse seiner Forschungen veröffentlicht hat.

Untersuchung von Nutzen sein, bei der man Grund und Boden unter den Füßen hat. Die Tatsache, von der sie ausgeht, daß zur Zeit Elisabeths und Jakobs I. ein William Shakespeare Schauspieler am Blackfriars- und Globustheater war, wird, wie eingangs bereits betont, von niemandem, nicht einmal von den Baconianern geleugnet, und der Beweis dafür, daß dieser Schauspieler zugleich der Verfasser der auf seinen Namen uns überlieferten Dramen ist, wird nicht mit bestreitbaren biographischen Dokumenten, sondern mit den Dramen selbst geführt und das aus ihnen geschöpfte Material jedesmal dem Leser zur eigenen Prüfung vorgelegt. Vor der Gefahr, mit diesem Material zu viel beweisen zu wollen, die allerdings mit einem solchen Verfahren verbunden ist, habe ich mich nach Kräften zu bewahren gesucht.

Abgesehen vom „Hamlet“ wird nicht jedes Drama für sich behandelt, sondern die Untersuchung entlehnt aus allen nach systematisch geordneten Gesichtspunkten ihre Beispiele und Argumente. Das Mosaikartige, was sie dadurch erhält, wird hoffentlich nicht das Interesse für die Arbeit beeinträchtigen; das Register gibt einen Überblick über das den einzelnen Dramen nach Zusammengehörige. Auch muß ich den Leser bitten, sich nicht an Einzelheiten, die ihm vielleicht wenig beweiskräftig erscheinen, zu stoßen, sondern sein Urteil dem Gesamteindruck anheimzustellen. Was alles Einzelne zusammenhält, ist der Blick auf den Beruf des Dichters. Auf der unbestreitbaren Tatsache, daß der Beruf des Menschen einen Teil seiner Persönlichkeit ausmacht, gründet sich die Berechtigung dieser Schrift.

Es könnte der Einwurf gemacht werden, daß sich bei der engen Verbindung, die zu jener Zeit in London zwischen Theater und Theaterdichtern herrschte, manches, was mir bei Shakespeare auffiel, auch bei den zahlreichen zeitgenössischen Dichtern, die keine Schauspieler waren, nachweisen läßt. So kommt z. B. in Thomas Kyds „Spanischer Tragödie" ähnlich wie im Hamlet ein Schauspiel im Schauspiel vor, und auch hier wird bei dieser Gelegenheit manches zur Bühne Gehörige besprochen. Indessen gilt hier der Satz: Wenn zwei dasselbe tun, ist es nicht dasselbe. Der gewaltige Unterschied, der trotz so vieler Ähnlichkeiten zwischen Shakespeare und seinen Vorgängern und Rivalen besteht, zeigt sich auch hier. In dem genannten Stück wird das von dem Rächer ersonnene Schauspiel zur blutigen Metzelei: zwei von den agierenden Personen werden erstochen, die dritte ersticht sich selbst, und — die Zuschauer merken nichts davon; erst der Hofdramaturg und Kammerherr Jeronimo klärt den zuschauenden König und seine Gäste über die gräßliche Wirklichkeit auf. Nachdem er dies getan, will er sich erhängen, und als man ihn daran hindert und nach Folterwerkzeugen ruft, beißt er sich selbst die Zunge aus, die er dem Könige ins Gesicht speit. Diese barbarische Szene beweist, daß ihr Verfasser großer Geschmacklosigkeit fähig war, bietet aber nichts, was sich mit dem zweiten und dritten Aufzug des Hamlet vergleichen ließe.

Entstanden ist die Schrift aus Gesprächen mit einem mir von der Schule her befreundeten, für Shakespeare begeisterten Schauspieler, der in Berlin besonders als Richard III. und Lear Triumphe gefeiert hat

und als Schauspieler die durch die Bacontheorie dem Nachruhm des Dichter-Schauspielers angetane Kränkung doppelt schmerzlich empfindet. Wesentlich gefördert und zu weiterem Nachforschen ermutigt wurde ich — das erkenne ich hiermit dankbar an — durch die Biographien, die Max J. Wolff von Shakespeare (1908) und von Molière (1910) im Beckschen Verlage veröffentlicht hat. Das Bild, das uns hier vom Werden und Sichvollenden beider Dichter gezeichnet wird, erhält dadurch besonders scharfe Umrisse, daß der Verfasser mehr, als es vor ihm der Fall gewesen war, auf ihren Schauspielerstand Bezug nimmt. Von großem Werte ferner waren mir die auf das altenglische Theaterwesen und die Shakespeare-Aufführungen in Deutschland und England bezüglichen Aufsätze und Berichte des Shakespeare-Jahrbuchs; ebenso auch alles, was Alois Brandl in der Einleitung zu seiner Ausgabe der Schlegel-Tieckschen Übersetzung und in den Einleitungen und Anmerkungen zu den einzelnen Stücken über Bühne und Bühnentechnik gesagt hat.

Meine für jedermann, der sich für Shakespeare interessiert, geschriebene Arbeit behandelt manches breiter, als es eine fachwissenschaftliche Abhandlung erfordert hätte. Insbesondere habe ich mich nicht mit einer bloßen Angabe des Fundorts der zitierten Stellen begnügt, sondern sie ausgeschrieben und, wo es nötig schien, ihren Zusammenhang kurz erklärt; auf diese Weise tritt der Inhalt des betreffenden Stückes — was für meine Zwecke von Wichtigkeit ist — lebendiger in die Erinnerung des Lesers. Fragen der Textkritik berühren das Thema so wenig, daß ich es vorzog, sie ganz beiseite zu lassen.



I

Schauspieler und Dichter; der Dichter und seine Bühne

Meine Aufgabe verlangt zunächst einen Blick auf das Wesen des Schauspielerberufs. Ohne Zweifel hat er etwas Besonderes an sich. Er steht allen anderen Professionen, mögen sie niedrig oder hoch sein, fremd gegenüber. Er verlangt etwas, was sie nicht verlangen, und was naive und unverdorbene Gemüter als ein Gemisch von Heuchelei und Prahlerei empfinden: eine Persönlichkeit, die fähig ist, sich proteusartig in jede andere Persönlichkeit zu versetzen und diese Persönlichkeit, mag sie noch so seltsam, noch so sittlich anstößig sein, in gemachter Maske und fremdartigem Kostüm vor den Augen des Publikums durchzuführen, um sich von diesem beklatschen zu lassen. Kein Wunder, daß Jahrhunderte hindurch der Schauspieler von den anderen Ständen gering eingeschätzt wurde, daß man, obwohl hingezogen zu dem Schauspiel wegen des Genusses, den es bot, den Schauspieler wie eine Art Gaukler und herumziehenden Abenteurer betrachtete und als ehrsamer Bürger sich außerhalb des Theaters möglichst fern von ihm hielt. Ich denke, es wird erlaubt sein, aus der Eigenart und Abgeschlossenheit

dieses Berufes zu folgern, daß er mehr als ein anderer die Persönlichkeit und geistige Betätigung seines Trägers beeinflußt, daß er also auch auf Shakespeare stärker eingewirkt hat, als wenn er eine gut bürgerliche Stellung eingenommen hätte oder gar ein vornehmer und gelehrter Herr gewesen wäre.

Was nun die geistige Verwandtschaft zwischen dem Schauspieler und dem Dichter betrifft, so hat Dilthey (Das Erlebnis und die Dichtung S. 168.) ebenso kurz wie treffend darüber gesagt: „Schauspieler und wahrer schaffender Dichter beruhen in ihrem Genie auf demselben Vermögen der Phantasie, in verschiedene Gestalten sich zu verwandeln.“ Trotz der Kluft, die infolge der Verschiedenheit des Materials und der Ausdrucksmittel die Tätigkeit des schaffenden Poeten von der des nachschaffenden Darstellers trennt, fühlten sich deshalb von jeher die Dichter, und zwar nicht nur die dramatischen, mit magischer Gewalt zur Bühne hingezogen. Es geht ihnen wie den phantasiebegabten Kindern, die sich nichts Schöneres denken können, als das Spielen mit dem Puppentheater. Ich erinnere an Goethes Kinderjahre und seinen Wilhelm Meister, an die Rolle des Orest, die er im Liebhabertheater zu Ettersburg mit Corona Schröter als Iphigenie glänzend spielte, und den Eifer, mit dem er bis ins hohe Alter hinein um das Weimarer Theater sich bemühte; an Schiller, der als Stuttgarter Eleve bei festlichen Gelegenheiten sich gern im Theaterspielen versuchte und von seiner ersten Berührung mit der Mannheimer Bühne bis zu seinem Tode der Schauspielkunst das wärmste Interesse entgegenbrachte; an die großen Verdienste, die sich Dichter

wie Tieck, Immermann und Laube um das Theaterwesen erwarben, und an Männer wie Holtei, Raimund und Nestroy, die den Beruf des Dichters mit dem des Schauspielers wiederholt vertauschten und zeitweise beide Berufe mit Glück vereinigten. Ganz besonders interessant scheint mir die Stellung, die der berühmte Landsmann Shakespeares, Charles Dickens, zur Bühne einnahm. Seine Theaterleidenschaft war so groß, daß er sich an die Direktoren von Covent-Garden mit der Bitte wandte, ihn auf seine schauspielerische Befähigung zu prüfen. Die Prüfung fiel günstig aus, und er wäre ohne Zweifel engagiert worden, wenn nicht der Riesenerfolg der Pickwick-Papers, deren erstes Heft der Verleger soeben hatte erscheinen lassen, den Verzicht auf die Bühnenlaufbahn unabweislich gemacht hätte. Gleichwohl blieb der Romanschriftsteller dieser Passion so treu, daß er viel Geld und unermüdlichen Fleiß auf Theatervorstellungen verwandte, in denen er selbst als Schauspieler in den Hauptrollen auftrat. Wenn man in unseren Tagen erlebt, daß ein Mann wie Frank Wedekind in seinen eigenen Dichtungen mit Erfolg die Hauptrollen agiert, so könnte man fast meinen, daß das Theaterspielen unserer Dichter zur Mode werden solle.

Noch von einer anderen Seite aus läßt sich das innige Verhältnis, ja die Zusammengehörigkeit des schaffenden und darstellenden Künstlers begründen. Sie liegen in dem Wesen des Dramas selbst, das zu seiner vollen Entwicklung das einträchtige Zusammenwirken beider und ihr gegenseitiges Verständnis voraussetzt. Ja, man kann wohl sagen, daß die Kunst des Mimen als selbstverständliche Grundlage der Kunst

des dramatischen Dichters der Idee nach in dieser mit einbegriffen, daß also das sogenannte Lesedrama, mag es an sich noch so bedeutend sein, eine verfehlte Abart dieser Dichtungsgattung ist. Sehr glücklich wird dieser Gedanke von Wolff formuliert, der an Molière die lebenswahre Erfassung der Gestalten rühmt und dann fortfährt (Mol. S. 83): „Seine Menschen sind wie die Shakespeares nicht gedichtet, sondern in jedem Wort und jeder Bewegung durchlebt. Er schuf sie nicht, indem er sich in ihre Rolle hineindachte, sondern indem er sie auf der Bühne selber spielte. Dichter und Schauspieler sind wie die beiden Seiten einer Medaille, die untrennbar zueinander gehören, oder, um das Höchste zu erreichen, zueinander gehören sollten."

Als eine natürliche Folge dieses Satzes sollte man annehmen, daß ein Schauspieler als solcher von vornherein eine Anwartschaft darauf besitze, das Ziel der dramatischen Poesie eher und sicherer zu erreichen als ein anderes dichtendes Menschenkind. Daß dem nicht so ist, lehrt die Literaturgeschichte. Den Vorzügen, die ein Schauspieler, wenn er Dramen verfaßt, durch seinen Beruf hat, müssen doch ebenso bedeutsame Nachteile gegenüberstehen, insofern sein auf die Erweckung des äußeren Scheins zielender Beruf ihn der Gefahr aussetzt, oberflächlich zu werden und das Schauspielerische mit dem Dramatischen zu verwechseln. Iffland z. B. war ein großer Schauspieler und geistvoller Mensch. Zum Lobe aber seiner zahlreichen Dramen kann man nur sagen, daß sie zu ihrer Zeit die Theaterbedürfnisse des großen Publikums befriedigten. Und dasselbe gilt von den Berufsgenossen, die

vor ihm — auch Garrick hat zugkräftige Stücke geschrieben — und nach ihm, wie z. B. Charlotte Birch-Pfeiffer, mit dramatischen Schöpfungen vor das Publikum getreten sind. Heutzutage ist ihre Zahl besonders groß, und manche von ihnen — ich erwähne nur Franz v. Schönthan, Friedrich Kayßler und Georg Kadelburg — haben Dramen verfaßt, die mehr als einen vorübergehenden Kassenerfolg bedeuten. Immerhin werden auch sie schwerlich ihren Ahnherrn Iffland an literarischem Ruhm übertreffen.

Daß es anderseits dem Dramatiker nichts schadet, wenn er ein Komödiant ist, das beweist das Beispiel Molières. Von seinen Zeitgenossen wurde er allerdings, als zum Schauspielerstande gehörig, nicht so hoch eingeschätzt wie Corneille und Racine, und doch ist er unter den drei berühmten Vertretern des klassischen französischen Theaters der einzige, dessen Werke der Weltliteratur angehören. Gibt es überhaupt erkennbare Bedingungen für das Entstehen und die Entfaltung des Genies? Wir haben in den letzten Jahren den hundertjährigen Todestag Heinrichs von Kleist und den hundertjährigen Geburtstag Friedrich Hebbels gefeiert. Beide haben, jeder in seiner Weise, mit den denkbar ungünstigsten Verhältnissen zu kämpfen gehabt, und beide gehören zu den größten Dramatikern unserer Nation. Schon an dieser Lehre der Geschichte scheitert die von den Vertretern der Baconhypothese oft und mit Nachdruck wiederholte Behauptung, daß der Dichter des Lear, des Macbeth und gar des Hamlet nicht ein aus der Provinz nach London eingewanderter Schauspielergehilfe gewesen sein könne.

Die leider sehr lückenhafte, aber durchaus glaub-

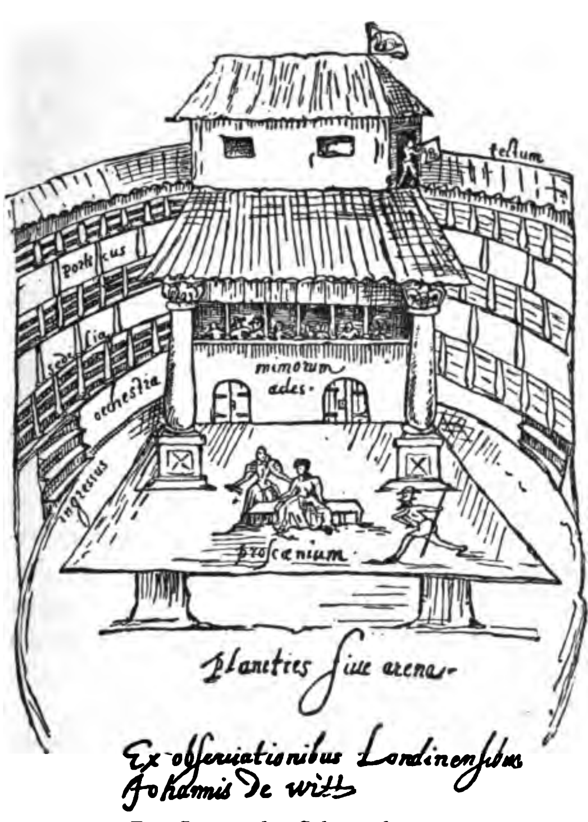
würdig verbürgte Überlieferung sagt, daß im Jahre 1587 der dreiundzwanzigjährige William Shakespeare aus Stratford in London eintraf und bei der Truppe des Grafen Leicester einen Platz als Schauspielerlehrling und Regiegehilfe erhielt. Der Trieb zum Theater, das er bisher nur auf Jahrmärkten und Festen durch die Vorstellungen der Wanderbühnen kennen gelernt hatte, war ihm angeboren, und das Einträgliche des Schauspielerberufs lockte den mittellosen Vater dreier Kinder, die er mit der Mutter in der Heimat zurückließ. Wenn er nun in der Tat bald zu gutem Verdienst und wachsendem Rufe in Bühnenkreisen gelangte, so verdankte er das zunächst allerdings weniger seinen mimischen Leistungen als einem Talent, das ihn bald seiner Theatergesellschaft sehr wertvoll machte: er verstand es, ältere Stücke, die ihr als Manuskripte angehörten, erfolgreich umzuarbeiten und auch neue Stücke geschickt in Szene zu setzen. Nach kaum drei Lehrjahren (1589) begann er seine Laufbahn als Theaterdichter mit dem ersten Teil von „Heinrich VI.“, einer dramatisierten Chronik aus der vaterländischen Geschichte, wie sie damals nach dem Siege über die Spanier auf den Londoner Bühnen besonders beliebt waren, und wenige Jahre darauf errang er mit der „Komödie der Irrungen“, einer kühnen Erweiterung des Themas der plautinischen Menächmen, einen entschiedenen Erfolg. So vollzog sich für ihn der Übergang von der einen Kunst zur andern gleichsam von selbst, ohne innere Kämpfe. Im Gegenteil, er hatte nicht all die Schwierigkeiten und Aufregungen durchzumachen, die wohl zu keiner Zeit und an keinem Orte dem bühnenfremden Anfänger bis zur Annahme

seines Stückes und dann durch die Proben hindurch bis zur endlichen Aufführung erspart worden sind. Er blieb Schauspieler bis zum Jahre 1603, wo er den Schwerpunkt seines Lebens von der Hauptstadt wieder nach Stratford verlegte, begnügte sich aber in richtiger Selbsterkenntnis mit bescheidenen Rollen. Die tragischen Helden überließ er dem großen Tragöden Richard Burbage und die lustigen den von der Gunst des Publikums getragenen Clowns Tarleton und Kempe. Charakteristisch ist es für seine Zeit, daß nicht seine Dramen, sondern seine Jugendsonette und das Epos „Venus und Adonis“ seinen literarischen Ruf begründeten. Es lag das an der Geistesrichtung seiner Zeitgenossen, die, stolz auf die neugewonnene Kenntnis des griechischen und römischen Altertums, die vom Studium antiker Vorbilder befruchtete lyrisch-epische Kunstpoesie am höchsten schätzten und die volksmäßige dramatische Dichtung schon wegen ihres Zusammenhangs mit dem Theaterwesen und dem Schauspielerstande als eine Literaturgattung zweiten Ranges betrachteten. Nun hatte sich zwar dieser Stand mit der fortschreitenden Blüte der nationalen Bühne und der Errichtung stehender Theater bereits so weit gehoben, daß seine Mitglieder im Besitz der bürgerlichen Ehrenrechte standen. Immerhin waren — ganz abgesehen von den gehässigen Angriffen der Puritaner gegen die Londoner Theater — die alten Vorurteile noch nicht aus dem Volksbewußtsein geschwunden, und sicherlich hat auch Shakespeare unter ihnen manches zu leiden gehabt.

Daß die Beschaffenheit der Bühne auf den Geist der für sie schreibenden Dichter einwirkt, ist selbst-

verständlich. So wurde z. B. für die Entwicklung des klassischen französischen Theaters nicht nur der Sieg der akademischen Lehre von den drei Einheiten, sondern auch der den Schauspielern zur Verfügung stehende Raum bestimmend. Die Enge dieses Raumes machte von vornherein Massenszenen unmöglich, hinderte die freie Bewegung der Darsteller und zwang sie, ihre Rolle hauptsächlich vorn an der Rampe abzuspielen. So wurde die französische Bühne zu einer Stätte der Deklamation oder, wie Despois (le théâtre français sous Louis XIV) sich ausdrückt, zu einem Ort für „mehr oder weniger leidenschaftliche Gespräche."

Doppelt stark mußte der Einfluß der Bühnenverhältnisse auf einen Dichter sein, der selbst Schauspieler war und, unbeirrt durch die antikisierenden Versuche gelehrter Rivalen, die nationale Bühne, wie er sie bei seiner Ankunft in London vorfand, zur Voraussetzung seines dramatischen Schaffens machte. Ehe ich also, um die Wahrheit der Shakespeare-Überlieferung nachzuweisen, mich zu den Dramen selbst wende, bedarf es zur Orientierung des Lesers eines Wortes über das Elisabethanische Theater, zumal da es in bedeutenden Zügen von dem unsrigen abweicht. Leider sind trotz unausgesetzten Forschens auf diesem Gebiete die Meinungen der Gelehrten noch keineswegs ausgeglichen. Das Bild einer typischen Bühne zur Zeit Shakespeares ermangelt wohl schon deshalb sicherer Linien, weil um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert die Londoner Bühnenverhältnisse offenbar noch sehr im Fluß waren. Einen guten Überblick über die jetzige Lage der Forschung erhält man durch



Das Innere des Schwantheaters.

Die Zeichnung ist von dem Holländer Jan de Witt angefertigt und im Jahre 1888 von Gädertz in der Utrechter Universitätsbibliothek aufgefunden. Der vorliegenden Reproduktion liegt zugrunde die Nachbildung in Friedrich Vischers Shakespeare-Vorlesungen Band I, Stuttgart, Cotta 1879.

das im Jahre 1910 erschienene Buch von Neuendorff „Die englische Volksbühne im Zeitalter Shakespeares nach den Bühnenanweisungen" (Berlin bei Felber) und die eingehende Besprechung dieser Schrift von Brandl im Archiv für das Studium der neueren Sprachen (Bd. 126, S. 239ff.). Auch hat das Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft besonders in den Jahrgängen seit 1900 mit dankenswertem Eifer das Interesse seiner Leser auf diesen Gegenstand gerichtet. Für meinen Zweck genügt eine kurze Darstellung der Hauptsachen.

Das Globustheater, das die Erstaufführungen der Meisterwerke Shakespeares sah, gehörte zu den sogenannten „Public Theatres", d. h. Volkstheatern, die infolge ihres dachlosen Baues nur im Sommer Vorstellungen gaben. Zu dem Bilde, das wir uns von ihm zu machen haben, gibt eine aus dem Jahre 1596 stammende, allerdings recht dürftige Skizze des Londoner Schwantheaters die wichtigsten Umrisse. Es war, wie die Abbildung zeigt, ein aus Holz errichtetes, im Innern einem Zirkus ähnliches Amphitheater mit drei Galerien, deren Inhaber in den Logen durch strohgedeckte Dächer gegen den Regen leidlich geschützt waren. An der einen Seite schloß sich an diese Galerien das eigentliche Bühnenhaus mit den Räumen zum Ankleiden der Schauspieler und Aufbewahren der Requisiten an. Aus ihm führten zwei Türen auf die Bühne. Diese selbst war ein erhöhtes, auf starken Pfählen ruhendes rechteckiges Podium, das mit einer der Schmalseiten an die Wand des Bühnenhauses stieß und mit weit ausladendem Proszenium bis in die Mitte des Parterres

hineinragte. Das Parterre hieß entweder Hof (yard) oder auch Grube (pit) mit Beziehung auf ähnlich angelegte Gebäude, in denen Hahnenkämpfe und Bärenhetzen vorgeführt wurden; die Besucher dieses billigsten Platzes, die unmittelbar um das Bühnengerüst herumstanden, führten den Spottnamen „Gründlinge".

Die Vorstellungen begannen um 3 Uhr und dauerten nur zwei bis höchstens drei Stunden. Um diese Kürze zu verstehen, muß man bedenken, daß die Stücke sich ohne jede Unterbrechung abspielten und nicht einmal die Akte durch Pausen getrennt wurden. Die Zwischenaktsmusik, die mehrfach erwähnt wird, kam erst durch die Kindertheater (vgl. S. 93) in Gebrauch, und das Globustheater machte, wie eine von Neuendorff gefundene interessante Notiz bezeugt, diese Neuerung nicht mit. Ein Orchester hatte übrigens jedes Theater. Der Leser wird sich erinnern, wie gern Shakespeare innerhalb der Handlung seiner Dramen die Musik als stimmungerzeugendes Element anwendet.

Da man unter freiem Himmel spielte, konnte der Bühnenraum nicht verdunkelt werden; um die Nacht zu markieren, wurde im Hintergrunde ein schwarzes Tuch befestigt. Es blieb also hell, auch wenn Geister erscheinen und die Dichtung stockfinstere Nacht, in der eine Person an der anderen unerkannt vorübergeht, voraussetzt. Für Geistererscheinungen, die damals auf dem Theater sehr beliebt waren, muß im Bühnengerüst eine Versenkung vorhanden gewesen sein. Was die Kostüme betrifft, so erhob man nicht den geringsten Anspruch auf ihre geschichtliche Treue, sondern hielt sich an mehr oder weniger idealisierte Renaissancekostüme; wohl aber legte man Wert auf

sie als Mittel der persönlichen Charakteristik und auf die Echtheit und Kostbarkeit der Stoffe. Um die Darsteller und ihre Garderobe vor dem Regen zu schützen, war an der Bühnenwand in der Höhe der dritten Galerie ein schräges, auf zwei Pfeilern ruhendes Dach, Himmel (heaven) oder Schirm (shade) genannt, angebracht, das etwa den dritten Teil der Bühne bedeckte.

Das Blackfriarstheater, in dem Shakespeare zuerst spielte, gehörte zu den Saaltheatern (Private theatres). Diese waren in bereits vorhandenen Gebäuden angelegt und gaben ihre Vorstellungen abends in geschlossenen und bedeckten Räumen. Hier fiel natürlich der „Himmel" mit seinen Säulen fort, und das Tageslicht wurde durch die Kerzen der Kronleuchter ersetzt. Beides wird durch eine allerdings erst aus dem Jahr 1662 herrührende Abbildung eines Privattheaters bestätigt, das den Namen „Roter Ochse" (Red bull) führte. Hier war das Eintrittsgeld höher, und die Besucher des Parterres hatten Bänke zum Sitzen. Im wesentlichen aber waren die Bühneneinrichtungen dieselben. In beiden Kunststätten blickten die auf den Beginn der Vorstellung wartenden Zuschauer auf eine von drei Seiten offene und leere Bühne; das nach vorn in die Mitte des ganzen Theaterraums sich erstreckende Podium machte einen Vorhang, der wie der unsrige die ganze Bühne verhüllt und vom Publikum abschließt, unmöglich; Seitenkulissen waren ebenfalls ausgeschlossen, weil sie die zu beiden Seiten stehenden und sitzenden Theaterbesucher am Sehen verhindert hätten. Auch der Hintergrund bot nichts besonders Anziehendes dar, wurde er doch durch die

Wand des Bühnenhauses gebildet, die nach der in vornehmeren Häusern üblichen Sitte mit gewirkten Teppichen (Arras) verhängt war. Es fehlte auch hier das, was unsere Anschauungen vom Theater erfordern: eine gemalte, mit der Handlung wechselnde, ortsbestimmende Dekoration. War durch Trompetenstoß das Zeichen zum Beginn des Stückes gegeben, dann trat im schwarzem Mantel der Prologsprecher auf die Bühne und stellte durch seine Deklamation allmählich die Ruhe im Publikum her. Der Titel des Stücks war gewöhnlich auf einer an der Bühnenwand aufgehängten Tafel zu lesen. Daß auf einer Tafel auch der Ort der Handlung den Zuschauern mitgeteilt wurde, geschah nur ausnahmsweise. Es war vielmehr in der Regel Sache des Dichters, in der Expositionsszene und dann später bei eintretendem Ortswechsel durch die auftretenden Personen die Situation nebst Ort und Zeit dem Publikum klar zu machen.

An der Hinterwand erblickte man nun oberhalb des Arras einen für die englische Volksbühne höchst charakteristischen Raum, der aus sechs bis acht nebeneinanderliegenden Logen bestand und im Innern durch eine Treppe mit dem Erdgeschoß des Bühnenhauses verbunden war. Er hatte einen doppelten Zweck: die an den Seiten rechts und links befindlichen Logen wurden an vornehme Herrschaften vermietet; daher die Benennung „lords'room". Die mittleren dagegen wurden in naiver Weise als eine Art Oberbühne verwendet. Diese Räume machen von außen den Eindruck von Fenstern, und in der Tat wurden sie beim Spiel oft als solche benutzt. So spricht Julia aus dem Fenster ihres Schlafzimmers zu dem unten im Garten stehen-

den Romeo, und König Heinrich VIII. beobachtet und belauscht aus einem Fenster die über das Schicksal Cranmers sich beratenden Staatsräte. Aber auch jeden anderen höher gelegenen Ort mußte das Publikum sich unter diesen Logen vorstellen können. Nicht selten sind sie die Ringmauern einer Stadt oder Burg; in „König Johann“ stehen auf ihnen die Bürger von Angers und verhandeln mit den unten lagernden Engländern und Franzosen. In demselben Stücke ist der Sturz des aus ihnen herabspringenden Prinzen Arthur tödlich. In „Heinrich V.“ dringen durch sie die siegreichen Engländer nach Anlegung von Sturmleitern in die Stadt Harfleur ein. In „Richard III.“ stellen sie den Altan vor, auf dem Gloster mit den beiden Bischöfen vor dem Volke erscheint, und in „Julius Cäsar“ den Hügel, von dem Pindarus den Verlauf der Schlacht verfolgt. Die Benutzung dieser Oberbühne findet indessen, wie auch aus den angeführten Beispielen ersichtlich ist, niemals für sich, sondern nur im Zusammenhange mit den unten spielenden Personen statt.

Wie ging nun das Spiel auf der Unterbühne vor sich? Sie war ein Raum, der schon durch seine längliche Form die Vorstellung einer Vorder- und Hinterbühne erwecken muß, eine Vorstellung, die durch die auf zwei Säulen ruhende Bedachung des einen Teils noch mehr Halt gewinnt. Auf ihr beruht jedenfalls die Möglichkeit, auch ohne Vorhang innerhalb derselben Szene einen Wechsel des Schauplatzes anzunehmen. Die Spieler brauchten dazu nur einen kurzen Weg entweder von der Hinterbühne nach vorn oder umgekehrt zurückzulegen und dann zu erklären,

daß sie sich an einem anderen Ort befänden. So stehen z. B. in „Romeo und Julia“, I, 4 und 5, Romeo und seine Genossen auf der Straße vor Kapulets Hause, und Mercutio gibt den Freunden seine berühmte Schilderung der Fee Mab zum besten. Dann gehen sie von der Rampe nach dem bedachten Teil der Bühne, wo sie Musikanten und Diener finden und vom alten Kapulet, der mit Freunden und Masken den neuen Gästen entgegeneilt, mit einem „Willkommen, ihr Herrn“ begrüßt werden. In ähnlicher Weise wechselt der Schauplatz in „Julius Cäsar“ IV, 2 und 3. Brutus und Cassius, die zu Anfang der Szene unter den Soldaten des Lagers zu Sardes sich befinden, sind nach kurzem Wege im Zelte des Brutus. Waren am Schluß einer Szene Schauspieler abgegangen, so erklärten die neu eintretenden durch ihre Reden den neuen Schauplatz, den die Handlung voraussetzt. Allerdings beobachtete man dabei das Gesetz, daß die am Schlusse der Szene abgegangenen Personen nicht sofort wieder in der an einem anderen Ort spielenden Szene auftraten.

Was nun die ebenso wichtige wie schwierige Frage des Vorhangs betrifft, so hat ihn höchst wahrscheinlich der ältere Bühnentypus nicht gekannt. Wenn in den alten Bühnenanweisungen das Wort „curtaine“ sich findet, so sind damit aufziehbare Gardinen — daher meist der Plural curtaines — gemeint, die nur einen bestimmten Teil der Bühne, wie z. B. den Raum vor den Türen, zu verhüllen haben, oder es ist von Behängen die Rede, die an einzelnen Versatzstücken, wie Betten, Thronsesseln und Baldachinen, angebracht waren. Diesen vorhanglosen Typus als den für Shakespeares Dramen allein maßgebenden anzunehmen, wie

es Hermann Conrad in der Einleitung zu seiner Hamletausgabe und Max J. Wolff im 1. Bande seines Shakespearebuches tun,*) das scheint mir sehr gewagt. Bei aller Naivität jener Zeiten muß doch das Streben nach Vervollkommnung der Bühnentechnik und damit ein Fortschreiten auf diesem Gebiete vorhanden gewesen sein; und ohne Frage sind bei den in den königlichen Schlössern unter Elisabeth und Jakob so beliebten theatralischen Aufführungen solche Fortschritte gemacht worden. Einleuchtender ist also jedenfalls die von Brandl, Brodmeier, Neuendorff und dem Amerikaner Albright vertretene Ansicht, daß Vorder- und Hinterbühne durch einen Zwischenvorhang trennbar waren, der in den unbedachten Theatern hinter den ziemlich breiten Pfeilern des Schirmdachs, in den Saaltheatern wohl noch näher an die Bühnenwand heran auf irgendeine andere Weise angebracht war. Ein solcher Vorhang hatte zwei große Vorteile. Es konnten hinter ihm größere Gruppen und Versatzstücke aufgestellt werden, die nun bei ihrer Enthüllung unmittelbar in das Spiel eintraten, während ihre allmähliche Aufstellung vor den Augen des Publikums etwas Ermüdendes, ja Komisches an sich haben mußte. Wie übel mußte sich z. B. in „König Heinrich VI A"

*) Auch in der neuesten Auflage (1913) seines Shakespearewerkes erklärt sich Wolff gegen einen Zwischenvorhang im Sinne Brandls, gibt aber zu (Bd. I, S. 119), daß in manchen Theatern eine Möglichkeit bestanden hat, einen Vorhang, der eine größere Zahl von Personen enthüllt, anzubringen. Bei der Angabe der für diese Frage besonders reichen Literatur (S. 467) hebt auch er das Buch von Neuendorff hervor als „das Beste und Klarste, was über dieses Kapitel geschrieben ist."

IV, 1 die Anordnung des Krönungszuges ausnehmen bis zu dem Moment, wo der Protektor die Handlung mit dem Ausruf „Herr Bischof, setzt die Kron' ihm auf das Haupt“ eröffnete. Wie seltsam ist es zu denken, daß in „Macbeth“ IV, 1 vor Beginn des Hexenreigens der Kessel, in den die Unholdinnen der Reihe nach ihre verderblichen Zaubermittel hineinwerfen, vor aller Augen auf die Bühne geschafft, aufgestellt und geheizt worden sei.

Wichtiger noch ist der zweite Vorteil dieses Vorhangs; er bot die Möglichkeit, mitten im Verlauf der Handlung nach einer oder mehreren Szenen gewisse unentbehrliche Requisite so zu wechseln, daß keine Unterbrechung des Spiels eintrat. Indem Brandl den Einfluß der Bühneneinrichtungen auf den Bau der Dramen Shakespeares studierte, kam er zu der Überzeugung, daß einzelne kurze, für die Handlung unwichtige, ja entbehrliche Szenen dadurch zu erklären seien, daß sie vor dem Vorhang, d. h. in einem farblosen, allgemeinen Raum sich abspielen, während hinter ihm die folgende bedeutsame Szene vorbereitet werde. Hierbei handelt es sich nicht um die von anderer Seite behauptete Alternationstheorie, nach der regelmäßig zwischen zwei Hinterbühnenszenen eine Vorderbühnenszene einzuschalten wäre, sondern um einzelne Fälle, die jedesmal besonders zu begründen sind. Wenn die Gegner der Vorhangtheorie Brandls darauf hinweisen, daß die Inhaber der Plätze des Lords'room durch den Zwischenvorhang am Sehen der vor diesem sich abspielenden Szene behindert worden seien, so kann man sich auf Neuendorff berufen, der auf S. 94 ausführt, daß dieser Platz seinen

früheren Ruf verlor und allgemein aufgegeben wurde. Ob und wieweit auf der Hinterbühne dekorative Versatzstücke oder gar Seitenkulissen verwandt wurden, ist noch eine offene Frage.

Wie dem auch sein mag, die englische Volksbühne zur Zeit Shakespeares bietet ein von unserer Anschauungsweise gewaltig abweichendes Bild; ihre Versuche, den Zuschauern Wirklichkeit vorzuspiegeln, standen auf einer Stufe, die mit unserer modernen Bühnenkunst kaum zu vergleichen ist. Alles blieb Spiel; die Erfolge eines Stückes hingen von der Kunst der Darsteller und der Suggestionskraft der Dichtung ab. Nicht der Reiz zauberischer Dekorationen oder gar die Anziehungskraft einer vom Publikum angebeteten Primadonna — wurden doch bekanntlich die Frauenrollen von Knaben gespielt — lockten die Menge ins Theater. Der Magnet war das vom Schauspieler beseelte Dichterwort.

Eine solche Bühne verlangte und bildete nun ein Theaterpublikum, das willig und fähig war, auch dem kühnsten Fluge des Dichters, dessen „Auge, in schönem Wahnsinn rollend, zum Himmel hinauf und zur Erde hinab blitzt“, mit nachschaffender Phantasie zu folgen. Bekannt ist der herrliche Prolog zu „Heinrich V“, in dem der Verfasser im Bewußtsein der Mängel seiner Bühne seinen Zuhörern zuruft:

Verzeiht
Den schwunglos seichten Geistern, die 's gewagt,
Auf dies unwürdige Gerüst zu bringen
Solch großen Gegenstand. Kann diese Hahnengrube (cockpit)
Die Ebnen Frankreichs fassen? Stopft man wohl
In dieses O von Holz die Helme nur,

Wovor bei Agincourt die Luft erbebte?
O, so verzeiht! Wenn eine krumme Ziffer
In engem Raum für Millionen steht,
So laßt uns, Nullen gegen jene Summe,
Auf eure einbildsamen Kräfte wirken.

Diese „einbildsamen Kräfte“ des Publikums werden nun zwar immer das dritte Moment bilden müssen, durch welches im Verein mit der Kunst des Dichters und des Schauspielers ein Drama zu voller Wirkung gelangt. Die Dichter aber des englischen Volksdramas konnten hierauf ohne Zweifel in weit höherem Maße rechnen als unsere modernen Bühnenschriftsteller.

Hiermit sind wir zur Schilderung des Einflusses gelangt, den die Elisabethanische Bühne auf einen Dichter wie Shakespeare ausüben mußte. Sie gestattete nicht nur, sondern begünstigte geradezu eine staunenswerte Freiheit des poetischen Schaffens. H. Conrad in der Einleitung seiner Hamletausgabe sagt darüber: „Die schrankenlose Fülle der Vorgänge, der Situationen, der Menschen, welche eben wegen dieses naiven Bühnenwesens nachgeschaffen werden konnten, vermöchten wir unter dem Zwange und der Beschränkung der heutigen Darstellungsverhältnisse nimmermehr hervorzubringen. Wir danken dieser primitiven Bühne das Bild eines so großartigen, so reichen Lebens in all seinen Äußerungen, wie es die Literatur keines anderen Volkes und keiner anderen Zeit hat schaffen können.“ Dieser Satz gilt zwar von allen dramatischen Schriftstellern jener Zeit, von keinem aber so wie von Shakespeare, dem genialsten unter ihnen, der zugleich durch seinen Beruf mit dem Theater verbunden war.

Vorteilhaft für einen Dichter-Schauspieler scheint mir ferner der Umstand, daß jene Bühne durch die Anlage ihres ganzen Baues den Schauspieler dem Publikum weit näher brachte, als es heutzutage der Fall ist. Um dies zu fühlen, versetze man sich für einen Augenblick in unser modernes, aus italienisch-französischer Tradition entstandenes Theater. Nicht bei hellem Tage, sondern abends wird gespielt, nicht unter freiem Himmel, sondern in prächtigem Theatersaal. Künstliches Licht erhellt die Räume hinter der Rampe, während Parkett und Logen in künstliche Dunkelheit gehüllt sind. Alles ist darauf angelegt, der Phantasie der Zuhörer den rechten Weg zu weisen, um sich in die für das Stück notwendige Illusion zu versetzen. Bewundernswert sind die Errungenschaften unserer Bühnenkunst; manche Stücke Shakespeares, wie der Kaufmann von Venedig und der Sommernachtstraum wirken hinreißend allein durch die Ausstattung. Und doch bleibt gerade infolge all dieser künstlichen Vorrichtungen zwischen der Kulissenwelt des Schauspielers und der mit der ersten Parkettreihe beginnenden Zuhörerschaft eine Kluft, die Shakespeare bei seinem Dichten überhaupt nicht empfunden hat. „Das Publikum stand", wie Wolff (I, 123) ausführt, „dicht um die Bühne herum, der Schauspieler bewegte sich zwischen ihm als Mensch unter Menschen .... Die Wirkung der Bühne lag in der intimen unmittelbaren Berührung zwischen Spielern und Hörern." Seit Schiller spricht man von den „Brettern, die die Welt bedeuten". Für Shakespeare w a r e n sie die Welt, oder, um einen treffenden Ausdruck Dingelstedts zu gebrauchen, „der Mikrokosmus

der Bühnenwelt gestaltete sich für ihn gleichsam von selbst zum Makrokosmus der Weltbühne".

Wir haben noch nicht die Vorliebe der Engländer für das Clownmäßige erwähnt, die nicht nur für die Zeit der Elisabeth, sondern auch für das moderne England charakteristisch ist. Es läßt sich nicht leugnen, daß es unser Gefühl bisweilen abstößt, doch hat es die gewiß nicht üble Folge, einen gemütlichen Kontakt zwischen Schauspieler und Publikum herzustellen; beruht ja doch das Wesen des Clowns darauf, daß er aus der Illusion der Handlung heraustritt und, als wäre er selbst Publikum, mit seinen Späßen sich unmittelbar an das Publikum wendet. Shakespeare tadelt zwar (Hamlet III, 2) den Clown, der, um die Zuhörer zum Lachen reizen, über den ihm vorgeschriebenen Text hinaus Späße macht; indes beweist die große Rolle, die bei ihm Clowns und Narren spielen, wie viel er auf diesen gemütlichen Zusammenhang mit dem Publikum gab. In der Tat ist für den dramatischen Dichter jedes Element wichtig, das ihn in lebendiger Verbindung mit seiner Nation erhält.

Bei der ablehnenden, ja feindlichen Haltung der kommunalen Behörden hätte das Londoner Theaterwesen sich nicht so glänzend entwickeln können ohne den Schutz der Monarchin und der höchsten Aristokratie. Erst durch den von einem vornehmen Patron unterschriebenen Freibrief erhielt eine Schauspielertruppe ihre bürgerliche Existenzberechtigung. Dies Patronat übernahm ein solcher Herr nicht ungern; er vermehrte auf diese Weise ohne Kosten die Zahl seiner Dienerschaft, da die Mitglieder der Gesellschaft nominell dadurch seine „servants" wurden; er kam in den

Ruf eines Mäcen und ahmte dem Beispiel der Königin nach, die großes Gefallen am Theater fand und bei festlichen Gelegenheiten die verschiedenen Truppen zu Vorstellungen auf ihre Schlösser bestellte. Shakespeares Truppe, die neben der des Lord Admiral die angesehenste in der Hauptstadt war, stand zunächst unter dem Patronat des Grafen Leicester; sodann unter dem des Lord Strange und des Lord Kammerherrn Hunsdon; nach dem Tode der Elisabeth kam sie unter das des Königs Jakob selbst, weswegen ihre Mitglieder auch die „King's men" genannt wurden. Gegen hundertmal hat Shakespeare mit seinen Leuten in königlichen Schlössern, am häufigsten in Whitehall gespielt. Hier fand er beim Inszenieren und Aufführen seiner Stücke in den goldstrotzenden Höflingen Elisabeths und Jakobs seine Rosenkranz und Güldenstern und ergänzte überhaupt seine auf schärfster Beobachtung beruhende Menschen- und Weltkenntnis nach einer für ihn höchst wertvollen Seite; spielen sich doch seine sämtlichen Historien und die große Mehrzahl seiner Tragödien und Komödien in aristokratischen Kreisen ab.

Noch bedeutsamer für den Dichter-Schauspieler ist die Organisation des englischen Theaters und das durch sie bedingte Verhältnis von Schauspieler und Theaterdichter. Die Theater waren nämlich wirtschaftlich als Produktivgenossenschaften konstituiert (vgl. Aronstein, German. Roman. Monatsschrift II S. 165ff.); an ihrer Spitze standen mit gleichen Anteilen die Mitbesitzer (Housekeepers), die die Pacht für das Gebäude zu zahlen und das Haus in Ordnung zu halten hatten, wofür sie die Hälfte des Gewinnes erhielten. In

die andere Hälfte teilten sich die Mitglieder der zweiten Klasse, die Anteilhaber (Sharers), die sämtlich Schauspieler waren, während die Housekeepers auch Nichtspieler sein konnten. Ihnen oblag die Bezahlung der Kostüme, der Requisiten, der Musikanten, der Lohnschauspieler, zu denen auch die die Frauenrollen spielenden Knaben gehörten, und — der Dichterhonorare. Man sollte nun meinen, daß die Dichter als Produzenten des auf der Bühne aufzuführenden Materials eine besonders hohe Stellung in diesem Organismus eingenommen hätten. Dem war aber nicht so. Aronstein sagt (S. 230): „Das Drama zeigt sich hier als letztes und höchstes Produkt einer ganzen Organisation und der Dichter als ein Glied, und in seiner Zeit nicht einmal als das wichtigste derselben.“ Jedes Theater bedurfte allerdings zu seiner Existenz eines oder mehrerer Theaterdichter, die es im eigenen Interesse möglichst eng an sich zu ketten suchte, um seinen Bedarf an Novitäten zu decken und ältere, als Manuskripte angekaufte Stücke je nach den Bedürfnissen des Tages mehr oder weniger rücksichtslos umarbeiten zu lassen. An Bühnenschriftstellern, die übrigens selten zugleich Schauspieler waren, war aber durchaus kein Mangel; ihre Zahl wird zur Zeit Shakespeares auf mindestens ein halbes Hundert berechnet. Da es ein Buchdrama damals nicht gab, standen sie als playmakers oder playwrights unmittelbar im Getriebe des Theaterwesens. Das Honorar, das sie von einer Truppe für ein Stück erhielten, war in den einzelnen Fällen natürlich sehr verschieden, im ganzen aber, zumal im Verhältnis zu den Einnahmen der zum Theater gehörenden Schauspieler, sehr gering, eine

Folge der Konkurrenz, die sie in angestrengtem Ringen nach Erwerb und Ruhm sich selber machten. Als Jünger in Apoll wurden Theaterdichter und Mimen nicht nur vom Publikum, sondern auch, wie verschiedene Erlasse es bezeugen, von den Behörden völlig gleich eingeschätzt. Bezeichnend hierfür scheint mir auch der Prolog zu „Heinrich V.". Zwar sind die Anfangsworte: „O eine Feuermuse, die hinan den hellsten Himmel der Erfindung stiege!" aus dem Geiste des Dichters gesprochen, sobald aber der Redner sich an das Publikum wendet, heißt es: „Verzeiht den schwunglos seichten Geistern, die 's gewagt" usw. Dieser Plural umfaßt ohne Zweifel die Schauspieler und den Dichter; beide gehören untrennbar zusammen.

Der Eintritt in diese Organisation, die ja zum Teil schon an die Sozietäre der Pariser Comédie française erinnert, hatte für Shakespeare zwei Vorteile. Zunächst einen materiellen. Durch seine dramaturgisch-poetischen Talente errang er in seiner Truppe bald eine sichere Stellung mit gutem Einkommen, und während viele der mitstrebenden Dichter infolge unsicherer Einnahmen und leichtsinniger Ausschweifungen ein unruhiges, vielgeplagtes Leben führten und nicht selten im Schuldgefängnis saßen, konnte er in Ruhe seine ganze Kraft auf die Schöpfungen seiner dramatischen Muse verwenden. Gewissermaßen verhalf der Dichter dem Schauspieler schnell zu Brote, und der Schauspieler sorgte dann für die Existenz und das Emporkommen des Dichters.

Wichtiger ist der andere Vorteil seines Eintritts in das Theater. Er wurde sofort in die Kreise gewiesen, in denen unter hochbegabten Rivalen sein

Genius sich frei entwickeln und, gebend und empfangend, erstarken konnte. Berühmt sind die Gelage, die nach den Vorstellungen im Schimmel (White-horse) und in der Seejungfrau (Mermaid) gefeiert wurden. Zu ihnen fanden sich außer den Schauspielern und Literaten jeder Gattung auch die für das Theater schwärmenden jungen Kavaliere ein. Hier herrschte geistsprühender Witz und ausgelassener Humor, hin und wieder allerdings abgelöst durch leidenschaftliche Ausbrüche der Nebenbuhlerschaft; berühmt insonderheit waren die Wortgefechte, die hier Will (Shakespeare) und sein auf seine Gelehrsamkeit pochender Rivale Ben (Benjamin Jonson) sich lieferten.

Wie hat nun Shakespeare inmitten der stets wechselnden und aufregenden Arbeiten seines theatralischen Lebensberufs innerhalb etwa zweiundzwanzig Jahren (1589—1611) seine sechsunddreißig Dramen schreiben können? Zur Beantwortung dieser Frage beruft man sich zunächst auf das Wunder der Genialität. Indes bilden auch die Vorteile der Verbindung des Schauspielerberufs mit der Dichtertätigkeit hierbei ein nicht zu unterschätzendes Moment. Jedenfalls ist das Wunder, wenn man der Überlieferung folgt, weit eher begreiflich, als wenn man einen Verfasser annnimmt, der, wie Francis Bacon, ein bedeutender Staatsmann eines großen Reiches war, der in zweiter Linie als Gelehrter die gründlichsten und umfassendsten philosophischen Untersuchungen anstellte, und der nebenbei in seinen Mußestunden diese Meisterwerke dramatischer Poesie geschrieben haben soll.

Und wie hat der Dichter in seinem Herzen zu

seinem Schauspielerberuf gestanden? Oft genug hat man behauptet, daß er mit seiner stolzen und reizbaren Natur die damals noch mit seinem Stande verbundenen Demütigungen doppelt stark empfunden habe und daß in ihnen die Quelle seines mit den Jahren zunehmenden Pessimismus zu finden sei. Als Beleg dafür wird dann das 111te Sonett angeführt, in dem der Dichter die Schicksalsgöttin anklagt, sie habe so schlecht für ihn gesorgt, „daß sein Wesen, wie des Färbers Hand, durch das, worin es arbeite, befleckt werde". Wenn man auch nach dem Vorgang des verdienten Shakespeareforschers Malone diese etwas dunklen Worte auf den Stand des Dichters bezieht, so läßt sich aus ihnen doch nicht eine Begründung für eine sein Leben beherrschende Verstimmung folgern. Es ist eine jener rhetorischen Selbstbeleidigungen, mit denen er der Hoheit seines vornehmen Freundes gegenüber sich und seinen Stand herabsetzt. Der Mann, der aus dem Theater so großen Gewinn zog, der so sonnig-heitere Lustspiele wie den „Sommernachtstraum" und „Was ihr wollt" geschrieben und im Hamlet durch den Mund des Helden die Kunst des Schauspielers mit solcher Überzeugung gepriesen hat, der kann nicht seinen Stand als ein unwürdiges Joch seines Dichtergeistes ertragen haben. Die Anwandlungen des Pessimismus, die uns im Lear und Hamlet in Staunen setzen, im Timon geradezu abstoßen, müssen andere und tiefere Gründe haben.





II

Einfluß der Bühne auf den Vorstellungskreis des Dichters

A) Bühnenvergleiche

„Wie zeigt sich Shakespeare mit der Bühne verwachsen! — wie liebt er es, das Leben unter dem Bild des Schauspiels und umgekehrt das Schauspiel unter dem Bild des Lebens anzuschauen!" — Diese den vorzüglichen Vorlesungen ten Brinks entnommenen Worte mögen uns nunmehr in die Dramen selbst einführen. Bei dem Bilderreichtum, der ihrer Dichtersprache eigen ist, hat es allerdings an sich nichts Auffallendes, daß eine ganze Anzahl von ihnen — es sind einige siebzig — dem Theaterleben entnommen ist. Die Art aber, in der wir sie angewendet finden, berechtigt, wie gezeigt werden soll, dazu, von einem besonderen Einfluß zu sprechen, den die Bühne auf den Vorstellungskreis des Dichters ausgeübt hat. Da ja hier nicht die rhetorische Form, sondern nur der Ideengehalt in Frage kommt, brauche ich nicht auf den stilistischen Unterschied von Gleichnissen, die ein Bild bis ins einzelne ausführen, und Metaphern, in denen Bild und Begriff sich zur Einheit durchdrungen haben, einzugehen. Auch kann ich von der

Chronologie der Dramen absehen, da es sich um eine dauernde Eigenschaft des Dichters handelt, die von den verschiedenen Perioden seines Schaffens und Stils unabhängig ist; bemerkt sei nur, daß er in seinen Jugendwerken längere Gleichnisse, in seiner späteren Zeit kurze Metaphern bevorzugt.*)

Ich beginne mit einem Bravourstück der Deklamation, das der Dichter in „Wie es euch gefällt“ II, 7, 140 dem melancholischen Jaques in den Mund legt. Das Thema ist der am Eingange des Globustheaters als Inschrift angebrachte Satz des Petronius „Totus orbis histrionem agit“, eine Devise, die mit einem gewissen Stolze das Treiben der ganzen Welt auf eine Stufe mit dem des Schauspielers stellt. Es ist eine Einlage, die mit der Handlung nichts zu tun hat und gerade dadurch bezeugt, welchen Raum das Theater in der Phantasie unseres Dichters einnimmt; auch finden sich ohne Zweifel in der besonders charakteristischen Gestalt des Redners persönliche Züge ihres Schöpfers wieder. Der aus seinem Reich vertriebene Herzog hatte in der Absicht, den stets trübe gestimmten Freund von seiner Schwermut zu heilen, zu ihm gesagt:

> Du siehst, unglücklich sind nicht wir allein,
> Und dieser weite, ungeheure Schauplatz
> Beut mehr betrübte Szenen dar als unsre,
> Worin du spielst.

---

*) Zitiert wird nach der von Hermann Conrad revidierten Schlegel-Tieckschen Übersetzung. Wo es für das Verständnis förderlich schien, habe ich den englischen Text beigeschrieben. Zur Erleichterung des Nachschlagens ist die Zeilenzählung der Globe Edition zugefügt.

Begierig aber nimmt Jaques diesen Vergleich auf, um die verächtliche Meinung, die er von den Menschen hat, durch ihn drastisch zu begründen:

Die ganze Welt ist eine Bühne,
Und alle Fraun und Männer bloße Spieler.
Sie treten auf und gehen wieder ab;
Sein Leben lang spielt einer manche Rollen
Durch sieben Akte hin.

Nun folgen in vierundzwanzig Zeilen nach der damals beliebten, dem Hippokrates zugeschriebenen Einteilung sieben Bilder der Menschheitskomödie. Der Mensch spielt die Rolle des auf dem Arm der Amme heulenden und sich begeifernden Babys, des wie eine Schnecke zur Schule schleichenden Knaben, des die Geliebte andichtenden Jünglings, des ruhmsüchtigen Soldaten, des scheinbar strengen, aber für sein eigenes Wohl besorgten Richters, des Pantalon, d. h. des bebrillten, eifersüchtigen Alten mit dem gefüllten Geldbeutel an der Seite und der für seine verschrumpften Lenden viel zu weiten Hose. Dann heißt es zum Schluß:

Der letzte Akt, mit dem
Die seltsam wandelnde Geschichte schließt,
Ist zweite Kindheit, gänzliches Vergessen,
Ohn' Auge, Zahn, Geschmack und ohne alles.

Bis zuletzt bleibt der Redner in seinem Vergleiche, da auch das Wort Geschichte (history) damals als technischer Ausdruck für den Inhalt eines Theaterstücks galt.

Der bitteren Ironie, welche hier mit dem Bilde verbunden ist, entspricht es, wenn Richard II. (V. 4, 31), der in der Einsamkeit seines Kerkers sich die Zeit

damit zu vertreiben sucht, daß er sich mit seiner lebhaften Phantasie in die Seele anderer Menschen versetzt, zu dem Ergebnis kommt:

So spiel' ich viel Personen ganz allein —
Zufrieden keine. Manchmal bin ich König,
Dann macht Verrat mich fürchten, ich wär' Bettler,
Und werd' ich's, dann beredet Dürftigkeit,
Mich drückend, daß mir besser wär' als König.

Einen wehmütigen Beigeschmack haben auch die Worte Antonios (Kfm. v. V. I. 1, 79), der mit Resignation sich in sein unerwartet schweres Los findet:

Mir gilt die Welt nur wie die Welt, Gratiano,
Ein Schauplatz, wo man eine Rolle spielt —
Und mein' ist traurig.

Lachend erwidert der übermütige Freund: „Laß mich den Narren spielen," und weist uns damit zugleich auf die wichtige Figur des Narren hin. Sie war dem Vorstellungskreise des Dichters so geläufig, daß er sie unbedenklich auch als dem König Lear bekannt annimmt. Das trübe Lied vom Spiel auf der Lebensbühne wird zum erschütternden Aufschrei des Herzens im Munde des wahnsinnigen Helden (IV. 16. 185):

„Wir Neugebornen weinen beim Betreten der großen Narrenbühne."

Dies Zitat gehört zu den berühmtesten der Weltliteratur; bei manchem solcher geflügelten Worte kann man im Augenblick über den Verfasser im Zweifel sein; bei diesem nicht: kein großer Dichter hat so energisch die Welt mit den Augen des Schauspielers angesehen wie Shakespeare.

Danach wird es uns nicht verwundern, wenn in „Wie es euch gefällt" III, 4, 53 der einfältige Schäfer

Corinnus von der unglücklichen Liebe, die sein Freund Silvius für die Schäferin Phöbe fühlt, zu Rosalinde sagt:

> Wollt Ihr ein Schauspiel sehn, wahrhaft gespielt,
> Von treuer Liebe blassem Angesicht
> Und roter Glut des Hohns und stolzer Hoffahrt,
> Geht nur ein Endchen mit; ich führ' Euch hin,
> Wenn Ihr's beachten wollt.

Worauf die als Mann verkleidete Rosalinde, in die Phöbe sich verliebt hat, eifrig erwidert:

> O kommt, gehn wir dahin — und gibt es so das Glück,
> So spiel' ich eine Roll' in ihrem Stück.

Mit gleich lebhafter Anspielung auf das Theater sagt Viola („Was ihr wollt" I, 5, 100) zu der durch ihren Pagenanzug getäuschten Olivia: „Ich kann wenig mehr sagen, als ich studiert habe, und diese Frage steht nicht in meiner Rolle!" — Olivia: „Seid Ihr ein Schauspieler?" — Viola: „Nein! Und doch schwöre ich Euch: ich bin nicht, was ich spiele."

Im „Wintermärchen" wird das Bild vom Spielen einer Rolle wiederholt gebraucht (IV, 4, 607 und 669 — V, 3 am Schluß). Am interessantesten ist (V, 2) das Gespräch der Edelleute über die Zusammenkunft und Aussöhnung der beiden Könige. Es klingt bisweilen, als wenn die Herren von einer Theatervorstellung kommen, so reden sie von „den klügsten Zuschauern", die den Hergang der Sache nicht begreifen konnten, von dem „Augenaufschlagen, dem Händeemporwerfen und den verzückten Mienen" der handelnden Personen. Im Stil eines Theaterrezensenten schildert dann der dritte Edelmann den Eindruck, den die Erzählung vom Tode der Königin auf den

König und seine Tochter gemacht hat, und, damit kein Zweifel über das Milieu bleibe, aus dem diese Schilderungen stammen, läßt der Dichter den ersten Edelmann sagen: „Die Hoheit dieser Szene verdiente Könige und Fürsten als Zuschauer, denn vor solchen ward sie gespielt“ (V, 2, 86). Hier wird also eine Szene, die der Dichter auf der Bühne nicht darstellen wollte, da er manches dem Publikum bereits Bekannte hätte wiederholen müssen, in einem Gespräch bühnenkundiger Edelleute uns gewissermaßen voragiert.

Durch die Beziehung auf die Kunst des die Rolle spielenden Mimen gewinnt das Bild leicht den Nebensinn der berechneten Verstellung. Wie Augustus vor seinem Tode die ihn umstehenden Freunde gefragt haben soll, ob er auf der Schaubühne des Lebens seine Rolle gut gespielt habe, so preist Heinrich IV. (II. Teil IV, 5, 193) auf dem Sterbebett seinen Sohn glücklich, daß er als rechtmäßiger Erbe nicht mehr die Künste nötig habe, durch die er selbst die schlecht erworbene Krone dem Hause Lancaster erhielt:

> Denn all mein Regiment war nur ein Auftritt,
> Der diesen Inhalt spielte.

In ähnlichem Sinne sagt Brutus (Cäs. II, 1, 224) zu den Verschworenen, ehe er sie aus seinem Hause entläßt:

> Seht, werte Männer, frisch und fröhlich aus;
> Tragt euren Vorsatz nicht auf eurer Stirn,
> Nein, führt ihn durch wie Helden unsrer Bühne
> Mit muntrem Geist und würd'ger Festigkeit.

Seltsam klingen diese Worte aus dem Munde eines ernsten Mannes, der noch dazu ein Römer ist, in

einem so gefährlichen Augenblicke; er will die Sorgen, die er auf der Stirn manches Verschworenen liest, dadurch verscheuchen, daß er ihnen die erlernte Munterkeit und künstliche Haltung eines Bühnenhelden zur Nachahmung empfiehlt. Noch auffallender ist es, wenn im Coriolan III, 2, 105 nicht nur der Konsul Cominius, sondern auch die eigene Mutter des Helden, die ehrwürdige Volumnia, ihn ermahnt, sich die Kunst des Schauspielers zu eigen zu machen, um den Pöbel für sich zu gewinnen. Coriolan, der bereits dem Menenius auf sein Drängen erwidert hat: „'S ist eine Rolle, die ich errötend spiel'", ruft ihnen ärgerlich zu:

Zum Marktplatz nun!
Ihr zwingt mir eine Roll' auf, die ich nie
Natürlich spiele.

Cominius verspricht ihm: „Ei, wir helfen ein" (come, we'll prompt you), und die Mutter mahnt ihn:

Oh! hör mich, lieber Sohn, du sagtest oft,
Daß dich mein Lob zum Krieger erst gemacht.
So spiel', mein Lob zu ernten, eine Rolle,
Die du noch nie gespielt.

Ja, die stolze Matrone hat kurz vorher bereits selbst ihrem Sohne vorgespielt, wie er vor dem Volke die Mütze halten, sich tief verbeugen und die Miene der Demut heucheln müsse. Sie ist überzeugt, daß lebendiges Spiel auf die Zuhörer weit stärker wirke als bloße Rede, in dieser Beziehung eine Vertreterin der modernsten Schauspielkunst.

Besser steht es der Kleopatra an, wenn sie in einer höchst originellen Szene (I, 3) dem Antonius eine Lektion im Schauspielerhandwerk erteilt; hat sie doch von Jugend auf als Hetäre sich sämtliche Künste

weiblicher Verstellung virtuosenhaft angeeignet. In Wut über die Kunde, daß der Geliebte plötzlich sie verlassen und nach Rom zurückkehren wolle, wirft sie ihm vor, daß er seine Treulosigkeit nur heuchlerisch hinter dem Tode seiner Gemahlin Fulvia verstecke, und ruft ihm höhnisch zu:

Spiel uns eine Szene
Köstlicher Heuchelei und laß sie aussehn
Wie echte Ehre.

Antonius: Du erzürnst mich. Laß!
Kleop.: Das geht schon leidlich: doch du kannst es besser.
Ant.: Bei meinem Schwert ....
Kleop.: Und Schild. — Er spielt schon besser,
Doch ist's noch nicht sein Bestes. — Sieh nur, Charmian,
Wie trefflich diesem röm'schen Herkules
Die zorn'ge Haltung steht.

Als ausgelernt in allen Kniffen des Schauspielers rühmen sich in „Richard III." III, 5, 17 der Held des Stückes und sein Helfershelfer Buckingham; und zwar handelt es sich hier, da die Szenen, die sie spielen, blutigen Inhalts sind, im wesentlichen um die Kunst des Tragöden:

Richard: Komm, Vetter, kannst du zittern, Farbe wechseln?
Mitten im Worte deinen Atem würgen,
Dann wiederum beginnen, wieder stocken,
Wie außer dir und irr' im Geist vor Schrecken?
Buckingham: Ich tu's dem kundigsten Tragöden nach,
Red' und seh' hinter mich und späh' umher,
Beb' und fahr' auf, wenn sich ein Strohhalm rührt,
Wie tiefen Argwohn hegend; grause Blicke

Stehn zu Gebot mir wie erzwungnes Lächeln,
Und beide sind bereit in ihrem Dienst
Zu jeder Zeit zugunsten meiner Ränke.

Das Behagen, mit dem hier der Dichter in dem Augenblick, wo es sich fragt, ob Richard die Krone Englands als Lohn seiner nichtswürdigen Ränke erhalten wird, die beiden Staatsmänner sich wie Schauspieler unterhalten läßt, scheint mir ebenfalls höchst charakteristisch für einen mit dem Theater vertrauten Dichter. Nebenbei sei bemerkt, daß die wohl übermenschliche Kunst, die Farbe zu wechseln, auch im Hamlet als Kennzeichen eines guten Tragöden erwähnt wird. Polonius (II, 2) sagt von dem Schauspieler, der soeben die Rede vom Untergang des greisen Priamus deklamiert hat: „Seht doch, hat er nicht die Farbe geändert und Tränen in den Augen?"

Als Stätte des Scheins im Gegensatz zur Wirklichkeit wird die Bühne zum Symbol für jegliches Scheinwesen und alles schnell Vergängliche. Wie im 15. Sonett das rasche Zusammenbrechen des langsam zur Vollendung gereiften Schönen mit „einem Schauspiel auf der weiten Erde" verglichen wird, so auch in den berühmten Worten, die Prospero (Sturm IV, 1, 152) bei dem plötzlichen Aufhören des von seinen Geistern aufgeführten Festspiels zu Ferdinand und Miranda sagt; allerdings knüpft hier der Gedanke zunächst an das „Unsubstantielle" der von dem Zauberer berufenen Schauspieler an:

Und wie des Scheingebildes luft'ger Bau,
So werden die gewölkumwogten Türme,
Die Prachtpaläste, die erhabnen Tempel,
Der große Erdball selbst, ja, die darauf sind,

Alle dereinst zergehn — hinschwinden wird
Dies leere Schaugepräng', und nicht ein Dunst
Wird bleiben.

Um das Unsichere auszudrücken, das selbst dem von Gott geheiligten Königtum eigen ist, sagt der seines Heeres plötzlich beraubte Richard II. (III, 2, 162) von dem Tode, der im hohlen Zirkel eines Königs seinen Hof halte:

Da sitzt der Schalksnarr (the antick),
Höhnt des Königs Staat und grinst zu seinem Pomp,
Läßt ihn ein Weilchen einen kleinen Auftritt (a little scene)
Den Monarchen spielen . . . . .

Am schroffsten wird der Gegensatz des nur den Schein erzeugenden Theaters zum Ernst des realen Lebens in einer Stelle des „Cymbeline“ V, 5, 227 betont. Soeben hat Posthumus von Jachimo selbst gehört, wie schändlich er von diesem hintergangen worden ist; nachdem er in den stärksten Ausdrücken seine Leichtgläubigkeit und Grausamkeit verurteilt hat, ruft er verzweifelt aus: „O Imogen! Weib, Königin, mein Leben!“ Als nun Imogen, die unerkannt als Page neben ihm steht, mit den Worten: „Still, Herr, hört“, ihm die Freudenbotschaft ihrer Rettung kundtun will, da schlägt er sie mit der Faust nieder:

Machst du ein Schauspiel draus? Du frecher Page,
Da liege deine Rolle! (Shall's have a play of this?
Thou scornful page, there lie thy part!)

In seiner Erregung glaubt somit Posthumus, daß seine Selbstanklage von einem vorlauten Jüngling für das heuchlerische Gebaren eines Schauspielers gehalten werde, und bezeichnet nun den am Boden liegenden Menschen geradezu als Schauspieler, indem der

Dichter mit kühner Metonymie ihn „part“ für „actor“ gebrauchen läßt, eine Wendung, auf die wohl nur ein Dichter kommen konnte, der selbst Schauspieler war.

Einen neuen Gesichtspunkt für den Vorstellungskreis des Dichters bietet der Gegensatz von Tragödie und Komödie. Auf die durch den Ausgang des Stückes bedingte Verschiedenheit der beiden Gattungen des Dramas deuten die Worte hin, die der zum König gekrönte Bolingbroke in „Richard II.“ V, 3, 79 zu sich selber sagt. Es handelt sich um Tod und Leben des jungen Grafen Aumerle, den der eigene Vater bei dem neuen König des Hochverrats anklagt. Da ertönt von außen die Stimme der Mutter, die in der Angst um den Sohn ebenfalls herbeieilt:

> Sprich, habe Mitleid, tu mir auf das Tor,
> Der Bettlerin, die niemals bat zuvor!

Und der durch diese Worte an die fröhlich endende Ballade vom König Kophetua und der Bettlerin Penelophon erinnerte König beschließt Vergebung; der drohende tragische Ausgang ist abgewendet:

> Das Schauspiel ändert sich; sein Ernst ist hin,
> Man spielt „den König und die Bettlerin“.

Aus dieser Wendung hat man geschlossen, daß die beim Volke sehr beliebte Erzählung auch dramatisch behandelt worden sei; ein Beweis dafür ist jedoch nicht erbracht.

An den der Komödie eigenen Ausgang erinnert Biron, wenn er am Schlusse von „Verlorene Liebesmüh“ den Damen, die ihre Bewerber bis auf weiteres vertrösten, zuruft:

> Euer gutes Herz
> Konnt' wohl als Lustspiel enden diesen Scherz.

„Tragödie“ metaphorisch für „Mord“ gebraucht, findet sich in „Titus Andronicus“ (II, 4, 263 und IV, 1, 59) und in „Heinrich VI. B“ (III, 2, 191); alle drei Stellen leiden an dem hohlen Pathos dieser Jugendwerke des Dichters. Besser wirkt die Metapher in „Richard III.“ III, 2, 63, wo der ahnungslose Redner sie lachenden Mundes kurz vor seinem eigenen tragischen Ende anwendet; Lord Hastings sagt spottend, als er die Hinrichtung der Verwandten der Königin erfährt:

> Doch das belach' ich wohl noch übers Jahr,
> Daß ich erlebe deren Trauerspiel,
> Die mich bei meinem Herrn verhaßt gemacht.

An sich wenig poetisch, aber sehr bezeichnend für den Sprecher ist es, wenn in „Heinrich VI. C“ V, 6, 7 der im Tower eingekerkerte König zu dem eintretenden Gloster, dessen mörderische Absicht er sofort erkennt, pathetisch sagt: „Will Roscius neue Todesszenen spielen?“ Den gelehrten Monarchen verläßt sogar in diesem Augenblicke seine Gelehrsamkeit nicht; daß er dabei einen unschuldigen Schauspieler, den Lehrer und Freund Ciceros, zu einem Mörder stempelt, kümmert den Dichter nicht. — Der aus der Tragödie stammende Begriff der Katastrophe wird zweimal parodisch gebraucht: in „Verlorene Liebesmüh“ IV, 1, 77, (bei Schlegel III, 1) schreibt Don Armado in seinem Liebesbrief an das Milchmädchen Jaquenette: „Die Katastrophe (= das Ende) ist eine Vermählungsfeier“, und Falstaff (Heinr. IV. B II, 1, 66) benutzt das ernste Wort sogar zu einem höchst derben Scherz; er droht seiner Wirtin, die ihn seiner Schulden wegen den Häschern

übergeben will: „Ich will eure Katastrophe verprügeln“ (catastrophe = backside).

Wie die Katastrophe das Ende eines Unternehmens andeutet, so der Prolog den Anfang. In diesem Sinne sagt Macbeth I, 3, als er die beiden ersten Prophezeiungen der Hexen so schnell erfüllt sieht, zu sich selbst:

Zwei Weissagungen
Sind nun erfüllt als glückliche Prologe
Des stolzen Spiels mit königlichem Stoff.

Macbeth selbst also betrachtet sein kühnes Streben nach der Krone mit den Augen eines Theaterdichters.

In „Heinrich VI. B“ III, 1, 151 ruft der unschuldig des Hochverrats angeklagte Lord Protektor seinen heimtückischen Gegnern prophetisch zu:

Doch meiner (d. h. mein Tod) ist nur ihres Stücks Prolog,
Mit Tausenden, die noch Gefahr nicht träumen,
Ist ihr entworfnes Trauerspiel nicht aus.

Dieser tragischen Wendung entspricht auf dem Gebiet der Komödie der Satz, mit dem in den „Lust. Weibern“ III, 5, 75 der getäuschte Fallstaff vor dem Manne der Frau Flut mit den vorgeblichen Erfolgen seines Liebesabenteuers prahlt: „Nachdem wir uns ewige Liebe geschworen und sozusagen den Prologus unsrer Komödie rezitiert hatten.“ Zum Prolog kommt in demselben Sinne der Index hinzu, d. h. die kurze Inhaltsangabe des Stücks, die dem Sprecher des Prologs oblag. Beide Begriffe verbindet Jago im „Othello“ II, 1, 263; um Rodrigo von Desdemonas Untreue zu überzeugen, sagt er: „Verbuhltheit bei dieser Hand!

— Eine Einleitung (index) und dunkler Prologus zum Schauspiel der Lust und der üppigen Gedanken." Und in „Richard III" IV, 4, 85, hören wir, daß Margarete ihre Gegnerin, als diese noch nicht die tiefgebeugte Witwe Eduards IV. war, prophetisch „eine Königin zum Spaß, die Bühne nur zu füllen" und „ein schmeichelnd Inhaltsblatt zu grausem Schauspiel" (flattering index of a direful pageant) genannt hat.

Mit Prolog und Index stehen wir bereits bei den Eigentümlichkeiten der englischen Bühne, die wir oben beschrieben haben. Zu ihnen gehört auch das Spielen des Nachmittags unter freiem Himmel. „Der Himmel wird bewölkt" (the scene begins to cloud) ruft mit Anspielung darauf in „Verl. Liebesmüh", V, 1, 731, Biron aus, als plötzlich in den lustigen Kreis die Nachricht vom Tode des Königs von Frankreich gebracht wird. Auch Rosse, der Lehnsmann König Duncans, bringt die Erscheinungen des Himmels in unmittelbare Beziehung zu dem Spiel auf der Bühne; mit Hinweis auf die trotz der vorgerückten Tagesstunde noch herrschende Dunkelheit sagt er (Macb. II, 4, 5) zu einem Alten, dem er am Morgen nach der Mordnacht begegnet:

> Ach, guter Vater, sieh,
> Der Himmel, von der Menschen Spiel erregt,
> Dräut dieser blut'gen Bühne.

Daß der Himmel hier nicht etwa als Symbol der göttlichen Vorsehung gebraucht sein kann, geht unzweifelhaft aus der ganzen Wendung hervor. Höchst wahrscheinlich sind auch die Worte, mit denen in „Heinrich VI. A" der Herzog von Bedford die Bestat-

tung Heinrichs V. einleitet (I, 1) „Hung be the heavens with black“ (Verhängt werde der Himmel mit Schwarz), auf den „Himmel“ zu beziehen, der zum Schutze der Schauspieler an der Bühnenwand angebracht war und dessen Wand zum Zeichen der Nacht oder der Trauer mit schwarzen Tüchern verhängt wurde. Auch die aus dem älteren Theater stammende Pantomime (dumb-show) bietet unserm Dichter Anlaß zur Metapher. In „Viel Lärm um nichts“, II, 3, 226, läßt er Don Pedro in seiner Freude über die List, mit der sie Benedikt und Beatrice ineinander verliebt machen wollen, zu Claudio sagen: „Der Spaß wird sein, wenn jeder von ihnen sich von der Leidenschaft des andern überzeugt hält, und zwar ohne allen Grund. Das ist die Szene, die ich sehen möchte; es wird eine wahre Pantomime sein.“ Da beide, meint er, sich vor offener gegenseitiger Aussprache scheuen werden, muß zum Ergötzen der Beobachtenden ihr Spiel zunächst ein stummes sein. Und im „Kaufm. v. Ven.“, I, 2, 78, sagt Portia, nachdem sie die hübsche Erscheinung des einen ihrer Freier, eines jungen Barons aus England, gelobt hat, seufzend: „Aber ach, wer kann sich mit einer dumb-show (= Figur einer Pantomime) unterhalten?“

Unter den Begriff des Theaters — wenn wir damit auch von der Bühne selbst herabsteigen — fällt noch das damals beim Volke sehr beliebte Puppentheater, puppet-show, bisweilen auch ‚motion‘ genannt. Mit den Figuren dieser Miniaturbühne vergleicht Kleopatra sich und ihre Dienerin im Gedanken an die Art, wie man sie beim Triumphzuge des Oktavian vor dem römischen Pöbel zur Schau stellen wird (V, 2, 208):

Nun, was denkst du, Iras?
Du, ein ägyptisch Püppchen, sollst in Rom
Wie ich zur Schau stehn, und gemeines Volk
Mit schmutz'gem Schurz, Richtmaß und Hammer hebt
Uns auf zum Ansehn.

Da kurz darauf von Vorstellungen, in denen man sie und Antonius auf dem Theater selbst verächtlich darstellen wird (vgl. S. 76) die Rede ist, so ist es auch möglich, bei dem Ausdruck „an egyptian puppet" an die stumme Figur einer Pantomime und nicht an eine Marionette zu denken. Beachtenswert ist es auf jeden Fall, wie der Dichter sich nicht um historische Theaterverhältnisse kümmert, sondern von denen seiner eigenen Erfahrung ausgeht. Von dem Wüstling Lucio wird in „Maß für Maß", III, 2, 119, das Leblose der Puppen zu einem zynischen Vergleich benutzt; er sagt von dem Statthalter Angelo, er sei „eine Marionette im Punkte der Zeugung". Auf den zum Puppenspiel nötigen Spieler, der für die stummen Marionetten das Wort führt, spielt in „Die beiden Veroneser", II, 1, 101, Flink, der lustige Diener Valentins, beim Herannahen Silvias, der Geliebten seines Herrn, ironisch an: „O herrliche Puppe, o vortreffliche Marionette. Jetzt wird er sie reden lassen." Im Texte heißt es genauer: „Now will he interpret to her". Wie einer stummen Puppe wird der Jüngling in seiner Verliebtheit ihr Worte der Liebe in den Mund legen. — In ähnlicher Weise sagt die bereits gezähmte Widerspenstige (IV, 3, 103) zu dem Schneider, der sein Urteil über das von ihm gelieferte Kleid zu dem ihrigen machen will: „Ihr wollt mich wohl zur Marionette machen?" Und

der neben ihr stehende Petruchio lobt sie mit den Worten: „Recht, er will dich zur Marionette machen“. Boshaft endlich sind die Worte Hamlets an Ophelia, als diese ihn wegen seiner Erklärung der Hauptpersonen der von ihm inszenierten Tragödie gelobt hat (III, 2, 257): „O, ich wollte zwischen Euch und Eurem Liebsten Dolmetscher sein, wenn ich nur die Marionetten tanzen sähe.“ Er hält die Tochter des Polonius für fähig, im Dienste des Königs gegen ihn die Spionin zu spielen, und beschuldigt sie der Treulosigkeit, indem er sagt, er würde, wenn er nur das ihm noch unbekannte Spiel zwischen ihr und dem neuen Liebhaber sehen könnte, auch dafür einen guten Interpreten abgeben.

Die Freude, die der Dichter daran hat, die menschlichen Vorgänge auch von dem Gesichtspunkt der Bühne, und zwar seiner Bühne, zu beleuchten, zeigt sich ferner in einer Reihe von Vergleichen, die sich auf das Theaterpublikum und den Schauspieler selbst und sein Handwerk beziehen.

In „Maß für Maß“, I, 1, 68, vergleicht der Herzog das Jauchzen, mit dem das Volk ihn auf der Straße begrüßt, mit dem Beifall des Publikums im Theater; auf beides gibt er nicht viel:

Lieb' ich gleich das Volk,
Wünsch' ich doch nicht, zur Schau mich ihm zu stellen.
Wie gut gemeint auch, schmeckt mir doch nicht gut
Sein lauter Ruf, sein ungestümes Jauchzen.

Im englischen Text tritt die Metapher deutlicher hervor: „I do not like to stage me to their eyes“ und: „I do not relish well their loud applause“. — Noch weniger zeigt sich der Römer Casca von dem Urteil der

Zuschauer erbaut, wenn er in „Jul. Cäsar", I, 2, 260, zu Brutus und Cassius sagt: „Wenn das Lumpenvolk ihn nicht beklatschte und auszischte, je nachdem er ihm gefiel oder mißfiel, wie sie es mit den Komödianten auf dem Theater machen, so bin ich kein ehrlicher Kerl". — Das oft rücksichtslose Verhalten des Publikums den einzelnen Schauspielern gegenüber wird in „Richard II.", V, 1, 22 mit dem des Volks gegenüber dem von Bolingbroke entthronten Richard verglichen:

Wie im Theater wohl der Menschen Augen,
Wenn ein beliebter Spieler abgetreten
Auf den, der nach ihm kommt, zerstreut sich wenden
Und sein Geschwätz langweilig ihnen dünkt,
Ganz so und mit viel mehr Verachtung blickten
Sie scheel auf Richard.

Auf die Theaterbesucher, insofern sie an den Vorgängen auf der Bühne nicht beteiligt und deshalb auch bei den blutigsten Szenen in sorgloser Gemütsruhe sind, beziehen sich die Worte, mit denen in „Heinrich VI. C", II, 3, 25, der Herzog von Warwick die vom Kampfe rastenden Anhänger Yorks ausschilt:

Was stehn wir wie weichherzige Weiber hier,
Verlust bejammernd, da der Feind so tobt,
Und schauen zu, als wär's ein Trauerspiel
Zum Scherze nur von Gauklern vorgeführt?

Noch kräftiger drückt sich, seinem Charakter entsprechend, der Bastard Faulconbridge in „König Johann", II, 2, 372, aus, als er zu seinem Ärger sieht, wie die in blutiger Fehde begriffenen Könige von England und Frankreich mit den stolz auf ihren Mauern stehenden Bürgern von Angers erfolglos herumparlamentieren:

Bei Gott, dies Pack von Angers höhnt euch, Fürsten!
Sie stehn auf ihren Zinnen sorglos da;
Wie im Theater gaffen sie und zeigen
Auf euer emsig Schauspiel voller Tod.
(As in a theatre, whence they gape and point
At your industrious scenes and acts of death.)

Auf der Vorstellung von dem Unbeteiligtsein der Zuhörer beruht auch die Anrede des sterbenden Hamlet an die ihn entsetzt umstehenden Höflinge:

You, that look pale and tremble at this chance,
That are but mutes or audience to this act.

Conrads Übersetzung: „Ihr, die erblaßt und bebt bei diesem Fall, und seid nur stumme Zeugen dieser Handlung" gibt im wesentlichen den Sinn wieder, läßt aber die metaphorische Einkleidung beiseite. Der Prinz, dem ja alles Theatralische sehr nahe liegt, vergleicht die Angeredeten mit den Statisten (mutes) oder der Zuhörerschaft eines Aktes.

Zum Schauspieler gehört zunächst das Einstudieren seiner Rolle. Mit Bezug darauf meint Viola (vgl. S. 37), „sie könne nicht mehr sagen, als sie sich einstudiert habe". Gratiano vergleicht scherzhaft (Kfm. v. Ven. II, 2, 205) das Betragen, das Antonio ihm empfiehlt, mit dem eines jungen Mannes, der der Großmama zuliebe sich auf ein gesetztes Äußere einstudiert hat (Like one well studied in a sad ostent), und mit ernster Wendung heißt es von dem zur Hinrichtung geführten Empörer Cawdor (Macb. I, 4, 8):

Er starb wie einer, der sich eingeübt das Sterben.
(He died as one that had been studied in his death.)

Zu den Hilfsmitteln des Schauspielerhandwerks gehört als eines der wichtigsten das den Darsteller

zum Sprechen aufrufende Stichwort. Von ihm hat der Dichter in ergiebiger Weise bildlichen Gebrauch gemacht. In den „Lust. Weibern“, III, 3, 39, ermahnt Frau Flut ihre Nachbarin: „Vergeßt Euer Stichwort nicht“. Worauf diese antwortet: „Sorge nicht, wenn ich meine Rolle nicht gut spiele, zische mich aus“. Und in der vorangehenden Szene sagt Herr Flut zu sich selbst (III, 2, 46): „Zu diesem Verfahren soll die ganze Nachbarschaft Beifall rufen. (Es schlägt 10 Uhr). Die Uhr gibt mir das Stichwort“. In „Heinrich V.“, III, 6, 130, will der französische Herold das Zurückweichen seiner Armee vor dem siegreichen Zuge der Engländer mit den prahlerischen Worten erklären: „Jetzt ist unser Stichwort zum Reden gekommen, und unsere Stimme ist gebietend“. — Beschämt sagt Hamlet in seinem Monolog (II, 2, 587) von dem Schauspieler, den fremdes Leid Tränen vergießen ließ:

Hätte er
Das Stichwort und den Ruf zur Leidenschaft
Wie ich, was würd' er tun?

Ironisch sagt in „Richard III.“, III, 4, 27, Buckingham von dem vorlauten Auftreten Hastings' zu Richard:

Kamt Ihr auf Euer Stichwort nicht, Mylord,
So sprach William Lord Hastings Eure Rolle.

In „Viel Lärm um nichts“, II, 1, 316, verharrt Graf Claudio trotz der frohen Kunde, daß die schöne Hero seine Braut werden soll, in Schweigen; infolgedessen ermahnt ihn Beatrice: „So redet doch, Graf, das war eben Euer Stichwort“.

Im „Lear“, I, 2, 147, will der Bastard Edmund durch eine heimtückische Intrige den rechtmäßigen Sohn

Glosters aus dem Wege schaffen. Als er diesen zu gelegener Zeit auf sich zukommen sieht, sagt er zu sich selbst — so aber, daß der ankommende Edgar die letzten klagenden Worte noch hören soll: „Ha, da ist er, wie die Katastrophe im alten Schauspiel. Mein Stichwort ist spitzbübische Melancholie mit einem Seufzer wie Thoms aus Bedlam. — Oh! diese Verfinsterungen deuten auf solche Zwietracht. Fa, sol, la, mi —" Edgar begrüßt ihn darauf: „Wie geht's, Bruder Edmund? In was für ernste Betrachtungen bist du vertieft?" — Die schwierige Stelle kann nur in folgender Weise erklärt werden:

Das ebenso unerwartete wie ihm günstige Auftreten Edgars vergleicht Edmund zunächst mit dem unmotivierten Eintreten der Katastrophe im alten, d. h. noch unkünstlerischen Drama; dies bringt ihn, indem er im Gesichtskreis der Bühne bleibt, auf das ihn zum Handeln auffordernde Stichwort. Hiermit verbindet er nun aber in schneller Ideenassoziation das, was er in seiner Rolle spielen will: erheuchelte, scheinbar aus astrologischem Aberglauben entsprungene Schwermut, die sich in Seufzern, tief wie die eines aus Bedlam entlassenen Irren, und im Summen von Tönen der Skala — in verkehrter Reihenfolge — kundgibt. Im „König Lear", einem in der grauen Vorzeit Englands spielenden Stück, redet also nicht nur der Held von der Erde als einer Narrenbühne, sondern Edmund, ein rauher Sohn dieser Zeit, kennt Stichwort und Katastrophe und weiß sogar von der Entwicklung des englischen Theaters Bescheid, da mit der „alten" Komödie keine andere als die vor der Zeit des Dichters gemeint sein kann.

Auch Othello, der heldenhafte Mohr, der allein dem Kriegshandwerk huldigt und trotz seiner Feldherrnkunst vom venezianischen Adel als Barbar verachtet wird, zeigt sich im Theaterwesen so bewandert, daß ihm in einem Augenblick höchster Aufregung die Bilder daraus zuströmen und man ihn selbst für einen Schauspieler halten könnte. Als er in der Hochzeitsnacht aufs feindlichste gestört wird, ruft er den Begleitern des alten Brabantio, die auf dessen Geheiß die Schwerter gegen ihn ziehen, zu:

Wär' Kämpfen Stichwort mir, ich wüßt' es schon
Auch ohne Hilfe.
(Were it my cue to fight, I should have known it
Without a prompter.)

Da prompter der technische Ausdruck für den Souffleur ist, so haben wir in dieser stolzen Antwort zwei Beziehungen auf die Bühne; das Bild des Stichworts hat das des Souffleurs unwillkürlich zur Folge gehabt. — An dies so hilfreiche Amt denkt ebenfalls der Konsul Cominius, wenn er seinem Freunde Coriolan verspricht, ihm einzuhelfen, falls er in seiner Rede an das Volk steckenbleiben sollte: „Come, we'll prompt you“ (vgl. S. 39). Und auf die Frage Romeos an die Freunde (I, 4, 8), ob sie mit ihrem Maskenzuge als ungeladene Gäste eine Entschuldigungsrede bei ihrem Eintritt in das Fest der Kapulets halten sollten, erwidert ihm Benvolio, daß solche Förmlichkeiten nicht mehr Mode seien, und nennt spöttisch diese Rede „einen auswendig gelernten Prolog, der zaghaft dem Souffleur nachgesprochen wird“:

Nor no without-book prologue faintly spoke
After the prompter.

In seiner Stellung am Theater mag unser Dichter oft genug Gelegenheit gehabt haben, über den kindischen Stolz zu lächeln, mit dem einer seiner Kollegen im Gefühl seiner Heldenrolle durch starkes Auftreten auf das mit Binsen gedeckte, hölzerne Podium sich dem Publikum bemerkbar zu machen suchte. Mit dem grotesken Humor, der dem ganzen Stück eigen ist, heißt es in „Troilus und Cressida", I, 3, 133, vom Patroklus, der zur Belustigung seines Freundes Achill den Agamemnon agiert:

> Sich spreizend wie ein Bühnenheld, des Geist
> Im Kniebug wohnt, und dem's erhaben dünkt,
> Das hohle, hölzerne Gespräch zu hören,
> Das mit dem Podium führt sein strammer Tritt.

Dieser Mime also tritt so stramm auf, daß er einen Widerhall zwischen seinen Tritten und dem Holz des hohlen Podiums erweckt.

Ein ernstes Eingehen auf das Gefühlsleben des Schauspielers zeigen zwei Stellen, von denen wunderbarerweise die eine Coriolan, die andere Macbeth in den Mund gelegt ist. Coriolan, dem jegliches Schauspielertum gründlich zuwider ist (vgl. S. 39), kennt trotzdem das Gefühl der Beschämung des in seiner Rolle steckenbleibenden Schauspielers. Als Mutter und Gattin in seinem Lager erscheinen (V, 3, 40), fühlt er, daß er die im Zorn ergriffene Rolle des Vaterlandsfeindes nicht durchführen kann, und schildert seine Verlegenheit in derselben Weise wie Shakespeare die seinige im Sonett 23:

> Jetzt, ein schlechter Spieler,
> Vergess' ich meine Roll' und bin verwirrt
> Und steh' in Schande da.

Auffallender als dieses Bild im Munde des Römers klingt es, wenn wir hören, wie Macbeth, der blutige Held einer sagenhaften Vorzeit, welcher auf der Heide von Fores mit Hexen verhandelt hat, dem beim Königsmahl der Geist des ermordeten Banquo erschienen ist, wie dieser in einem der erschütterndsten Momente seines Lebens seine Gedanken auf das Theater richtet (V, 5, 29). Soeben hat er sich zum Kampf gegen die zur Rache anrückenden Feinde gerüstet, da erfährt er den Tod seiner von Wahnsinn umnachteten Lady. Zugleich mit der Erinnerung an das erste und grausigste seiner Verbrechen überkommt ihn das Bewußtsein von der Vergeblichkeit seiner Schandtaten und der Nichtigkeit des Daseins:

> Leben ist nur ein wandelnd Schattenbild;
> Ein armer Komödiant, der auf der Bühne
> Stolziert und tobt ein Weilchen und dann nicht mehr
> Vernommen wird.

Hier handelt es sich um ein Gefühl, das wohl nur dem tiefempfindenden Schauspieler eigen ist, dem beim Verlassen der Bühne im Vergleich zu dem auf ihr geführten Leben der Phantasie die Wirklichkeit, der er nun wieder angehört, schal und jämmerlich vorkommt. Der Vergleich ist tief ergreifend; ist es aber denkbar, daß er an dieser Stelle einem Dichter in die Feder kam, dem nicht ein solches Gefühl aus eigenster Erfahrung bekannt war?

Welches sind nun die Ergebnisse dieser Zusammenstellung? Dafür bedarf es wohl keines weiteren Beweises, daß die Bühnenvergleiche in Shakespeares Dramen den aus anderen Bereichen des menschlichen Gemeinschaftslebens entlehnten Bildern an Zahl und

poetischer Bedeutung nicht nachstehen. Eigentümlich ist ihnen allen, daß sie sich unmittelbar an die Einrichtungen und Zustände der zeitgenössischen englischen Bühne anschließen. Daß dies in den englischen Historiendramen ohne Rücksicht auf die Verschiedenheit der Kulturverhältnisse in der Zeit von König Johann (1199) bis zum Tode Richards III. (1485) geschieht, ist begreiflich. Es trifft aber auch auf sämtliche anderen Stücke zu, mögen sie zu beliebigen Zeiten des Mittelalters in Italien oder Frankreich spielen, mögen sie uns in sagenhafte Zeiten und märchenhafte Gegenden oder auch unter die Römer und Griechen des Altertums versetzen. Im Plutarch zwar hat der Dichter vom griechischen und römischen Theater gelesen; von dem Aussehen aber und dem Charakter derselben hat er keine Vorstellung. Auch wenn er Brutus von den Helden „unserer“ d. h. der römischen Bühne sprechen läßt, schweben ihm die Londoner Kollegen vor Augen. Die Naivität, die den Verfasser bei diesen Bildern sich nicht einmal seiner Anachronismen bewußt werden läßt, verträgt sich sehr wohl mit der Bildung eines Schauspielers, nicht mit der eines Gelehrten; alle diese Vergleiche sind aus der lebendigen Anschauung und Gewohnheit der Gegenwart geschöpft.

Eine Reihe der angeführten Vergleiche trägt ironischen Charakter; die Mehrzahl indes zeigt pathetischen Ernst, wie ja überhaupt eine bilderreiche Sprache ein gesteigertes Gefühlsleben voraussetzt. Da nun der Mensch bekanntlich in der Aufregung des Gemüts nicht nach fernliegenden Vorstellungen zu greifen, sondern in der ihm vertrauten

Sphäre zu bleiben pflegt, ist es um so auffallender, daß Shakespeare, dieser große Kenner des menschlichen Herzens, seine Bühnenmetaphern oft Personen in den Mund legt, denen, wie einem Lear, Macbeth, Coriolan oder Othello, ihrem ganzen Wesen und Milieu nach nichts ferner liegen sollte als das Theater. Auch dies findet darin seine Erklärung, daß die Sphäre des Dichters selbst das Theater ist. Trotz der mit Recht gerühmten Objektivität seiner Bühnengestalten tragen sie alle ein ihm eigentümliches, aus seiner Persönlichkeit stammendes Gepräge, und ein Zug in diesem Gepräge ist ihre Vertrautheit mit dem Bühnenwesen. Mit gewaltig dramatischer Kraft stellt er, der Dichter, in seinen Personen das Allgemein-Menschliche dar; zum menschlichen Dasein aber rechnet er, der Schauspieler, das Theater.

Selten wird wohl ein Zuschauer den Widerspruch, der in den besprochenen Stellen liegt, empfinden. Ein Platz im Theater, besonders bei einer Shakespeareaufführung ist wenig geeignet für kühle Reflexion; zu stark werden wir von der Handlung ergriffen, zu schnell eilen die kurzen Worte an uns vorüber und — auch diese Vergleiche zeugen an sich von dem dramatischen Genie ihres Verfassers.

B) Anspielungen auf Theater und theatralische Veranstaltungen

Jedes dem Theater entnommene Bild ist zugleich eine Anspielung auf das Theater, und auch mancher Anspielung liegt trotz des Fehlens der rhetorischen Form bei genauerem Zusehen ein Vergleich zugrunde. Für unsere auf den Inhalt gerichtete Untersuchung

war eine scharfe Unterscheidung beider Begriffe nicht nötig. Um den Vorstellungskreis des Dichters zu veranschaulichen, ist der folgende Abschnitt ebenso wichtig wie der vorangehende, insofern er ihn uns ebenfalls mit der englischen Bühne und ihrer Tradition, sowie mit den verschiedenartigen theatralischen Veranstaltungen des lustigen Altengland vertraut zeigt; auch hier ist seine Ideenassoziation nach einer Seite tätig, die anderen großen Dramatikern völlig fremd ist. Da die Mehrzahl der Beispiele ein kulturgeschichtliches Gepräge trägt, habe ich sie chronologisch von den Mysterien ab bis zu den Erzeugnissen der Zeitgenossen Shakespeares geordnet.

Von der ältesten Form dramatischer Vorstellungen, den geistlichen Spielen, waren noch die von Handwerkergilden nach der Fronleichnamsprozession aufgeführten Mysterien übrig. Da sie erst im Jahre 1580 von der protestantisch gewordenen Regierung abgeschafft wurden, kann der jugendliche William solche Aufführungen in dem seiner Vaterstadt benachbarten Coventry gesehen haben. Besonders beliebt waren die Rollen der Bösewichter, in deren Ausmalung die derbe, urwüchsige Phantasie des Volks sich nicht genug tun konnte und die den Darsteller zu jeder erdenklichen Übertreibung reizten. Wie Pharao, als Vertreter des Heidentums, so war auch der Zauberer Termagant als Hauptvertreter des Mohammedanismus zum Inbegriff aller scheußlichen Gottlosigkeiten geworden. Auf ihn verweist Hamlet (III, 2, 15) in seiner Rede an die Schauspieler: „Ich möchte solchen Burschen ausgepeitscht sehen dafür, daß er den Termagant noch übertreibt“. Und unmittel-

bar darauf folgen die bekannten Worte: „Es überherodest den Herodes; ich bitte euch, vermeidet das" (It out-herods Herod; pray you, avoid it), eine Anspielung auf den Kindermörder Herodes, der als blutdürstiger Tyrann auf die naiven Zuhörer einen besonders starken Eindruck gemacht haben muß; dem Träger dieser wegen des obligaten Wütens höchst anstrengenden Rolle wurden 3 Schill. 4 Pence gezahlt, während z. B. „Gott Vater" mit 2 Schill. abgelohnt wurde. Die Volkstümlichkeit dieser biblischen Bühnengestalt bezeugen noch mehrere Stellen. In „Heinr. V.", III, 3, 41, sagt der englische König zum Kommandanten von Harfleur, den er zur Übergabe der Stadt auffordert:

Gespießt auf Piken eure nackten Kinder,
Indes mit ihrem wilden Schrein die Mütter
Die Wolken spalten, wie einst die jüd'schen Weiber
Bei der Herodesknechte blut'ger Jagd.

Unzweifelhaft schwebte hier dem Dichter eine Szene aus dem Mysterium des Bethlemitischen Kindermords vor Augen. — In den „Lust. Weibern", II, 1, 20, sagt Frau Page, nachdem sie die unverschämte Liebeserklärung Sir Johns gelesen: „Welch ein Herodes von Judäa ist das!" — In „Ant. u. Kleop." wird dem Plutarch zufolge unter den Anhängern des Antonius Herodes der Große genannt, der nach dem Zeugnis der Bibel im hohen Alter der Urheber des Kindermordes wurde. Von diesem Verbrechen konnten Kleopatra und ihr Hof im Jahre der Schlacht von Actium (31 vor Chr.) nichts wissen. Trotzdem ragt diese biblische Gestalt, wie sie in den Mysterien ausgeprägt war, auch in dieses Stück hinein; spottend sagt

die übermütig-freche Charmian zu dem Wahrsager (I, 2, 28): „Laß mich an einem Vormittag drei Könige heiraten und sie alle begraben; laß mich im fünfzigsten Jahr ein Kind bekommen, dem Herodes, der Judenkönig, huldigen soll". Sie möchte also trotz ihres Alters noch ein Kind gebären, vor dem selbst ein Kerl wie Herodes niederknien muß. Und mit Bezug auf die Angst des Boten, der vor der Königin nicht zu erscheinen wagt, weil er sie bereits durch die Unglücksnachricht von der Vermählung des Antonius mit Oktavia erzürnt hat, sagt Alexas (III, 3, 4):

Monarchin,
Herodes selbst wagt nicht, dich anzublicken,
Wenn deine Laune schlecht.

Worauf Kleopatra, rasend vor Wut über den Verlust des Antonius, ausruft:

Herodes' Haupt
Verlang' ich; aber wie? Wer kann's mir schaffen,
Seit Marc Anton nicht hier ist?

Wenn Antonius bei ihr geblieben wäre, meint sie, würde er auf ihr Verlangen auch das Haupt des größten Wüterichs ihr vor die Füße gelegt haben.

Eine andere fast ebenso volkstümliche Figur aus den Mysterien ist die des Judas Ischariot, der als Verräter stets mit einem roten Bart gespielt wurde. Um diese Bartfarbe handelt es sich in „Wie es euch gefällt" III, 4, 9, in dem Gespräch zwischen Celia und Rosalinde, die ihrem Geliebten zürnt, weil er zu lange ausbleibt.

Rosalinde: Selbst sein Haar ist von einer falschen Farbe.

Celia: Nur etwas brauner als das des Judas. Ja, seine Küsse sind rechte Judaskinder.
Ros.: Sein Haar hat bei alledem eine hübsche Farbe.
Celia: Eine herrliche Farbe; es geht nichts über Nußbraun.

In „Verlorene Liebesmüh", V, 2, 607ff. wird der Schulmeister Holofernes, der in dem Spiel der neun Helden den Judas Makkabäus agieren soll, arg mit dem Namen Judas gehänselt; die Hauptstelle ist:

Holof.: Judas bin ich —
Dumaine: Aber schäme dich doch, Judas!
Holof.: Wieso, Herr?
Dum.: Weil der Judas hingehen und sich hängen soll.

Daß auch hier nicht an den biblischen Bericht, sondern an die alte Bühnendarstellung des Judas zu denken ist, geht aus dem burlesken Ton der Stelle hervor.

In ernster Weise wird Judas Ischariot in „Richard II." IV, 1, 170 und in „Heinrich VI. C", V, 7, 35, erwähnt. An beiden Stellen wird seinem Auftreten ein Zug geliehen, der nicht aus der Bibel stammt, sondern auf eine in den Mysterien beliebte Darstellung dieser Szene wohl zurückzuführen ist. Der abgesetzte Richard sagt zu seinen treulosen Vasallen:

Dieser Männer Züge
Sind wohl im Sinn mir; waren sie nicht mein?
Und riefen sie nicht manchmal Heil mir zu?
Das tat auch Judas Christo.

Und Gloster sagt von dem Kuß, den er auf Befehl Eduards dem Söhnchen der Königin Elisabeth gibt (Heinr. VI. C. V, 7, 33):

In Wahrheit, so küßt' Judas seinen Meister
Und rief ihm Heil zu, da er Unheil meinte.

Von anderen Anspielungen auf Gestalten und Geschichten der Bibel läßt sich schwer sagen, wieweit sie der Kirche und Schule, und inwieweit sie etwa auch theatralischen Darstellungen ihre Volkstümlichkeit verdanken.

Seit dem 14. Jahrhundert waren es die Moralitäten (Moral plays), die in England wie in allen Kulturländern des Mittelalters neben den geistlichen Spielen den dramatischen Trieb des Volkes befriedigten. Im Gegensatz zu den moralischen Tendenzen der abstrakten Gestalten dieser allegorischen Spiele verkörperte in ihnen der „Vice“ (das Laster) den derbsten Humor Altenglands und wurde so der Ahnherr des Clowns im späteren Lustspiel. Bisweilen wird sein Charakter durch den Zusatz „Iniquity“ (Bosheit) näher bestimmt, bisweilen heißt dieselbe Figur überhaupt nur Iniquity. In bunt zusammengeflicktem Kleide, mit einer hölzernen Pritsche bewaffnet, überlistet der Vice durch seine Schlauheit den ebenso dummen wie feigen Teufel, muß zuletzt aber mit ihm in die Hölle fahren. Der Name dieser Possenfigur, die Shakespeare in seiner Jugend gewiß oft genug auf den Jahrmärkten gesehen hat, taucht in seinen Dramen wiederholt auf. Zwar entspricht sie im wesentlichen der des Narren oder Hanswurst und kann für uns Deutsche kaum durch einen anderen Namen übertragen werden; ohne Zweifel aber war der Vice mit seinen aus alter Tradition stammenden stereotypen Zügen für den Dichter und seine Zeitgenossen ein besonderes Wesen.

So singt in „Was ihr w.“, IV, 2, 134, der Narr ein Lied, in dem er dem eingesperrten Malvolio seine Bereitwilligkeit ausdrückt, der Gräfin einen Brief zu überbringen: „I am gone, Sir, And anon, Sir, I'll be whith you again. In a trice, Like to the old Vice“. (Ich bin fort und werde wieder bei euch sein in einem Nu, gleich dem alten Vice.) Ein Trick des Vice bestand nämlich darin, plötzlich von der Bühne zu verschwinden und ebenso plötzlich wieder auf ihr zu erscheinen. Der zweite Teil des Liedes, der mit dem Auftrage Malvolios keinen Zusammenhang mehr hat, spielt an auf die stehende Anrede des Vice an den Devil und seinen Versuch, diesem mit einer hölzernen Pritsche die langen, krallenartigen Nägel — das übliche Attribut des Teufels — abzuschlagen: „Who with dagger of lath In his rage and his wrath Cries, Ah, ha! to the devil: Like a mad lad Pare thy nails, dad“. „Der mit einem Dolch von Holz in seiner Wut und seinem Zorn dem Teufel zuruft: Ah, ha! und gleich einem tollen Burschen deine Nägel beschneidet, Papachen.“

Auf das schwächliche Benehmen des Teufels den Angriffen des Vice gegenüber, spielt auch in „Heinrich V.“ (4, 2) der Bursche Pistols an; er sagt von seinem Herrn, der vor einem gefangenen Franzosen mit seiner Tapferkeit geprahlt hatte: „Bardolph und Nym hatten zehnmal mehr Herz als dieser brüllende Teufel aus der alten Komödie, dem jedermann die Nägel mit einer hölzernen Pritsche verschneiden könnte, und doch sind beide gehängt.“

In „Maß für Maß“ II, 1, 18 stellt Escalus bei seinem Verhör des Bierzapfers Pompejus der typi-

schen Figur der Iniquity die der Gerechtigkeit (Justice) entgegen, wenn er fragt: „Wer ist hier der Gescheitere, die Gerechtigkeit oder die Ruchlosigkeit?", wobei er mit der ersteren den Konstabler Ellnbogen und mit der letzteren den der Kuppelei angeklagten Bierzapfer meint.

Prinz Heinz („Heinrich IV. A", II, 4, 499) nennt seinen fetten Zechgenossen, nachdem er ihn mit allerlei wenig schmeichelhaften Vergleichen bedacht hat, einen gebratenen Manningtree-Ochsen, und da auf dem Jahrmarkt dieses wohlhabenden Städtchens zugleich mit dem Braten des Ochsens eine Aufführung des alten Moralitätenspiels stattzufinden pflegte, setzt er seine drastische Schilderung des alten Sünders damit fort, daß er ihm die Eigenschaften einiger der schlimmsten allegorischen Personen dieses Spiels zuerteilt. Er schilt ihn: „That reverend Vice, that grey Iniquity, that father Ruffian, that Vanity in years", wobei jedesmal die Attribute „ehrwürdig, grau, Vater, in Jahren" die tadelnde Wirkung dieser Vergleiche noch erhöhen.

Von dem Friedensrichter Schaal, einem spindeldürren alten Männchen, dessen Wohlhabenheit den in Schulden steckenden Falstaff ärgert, sagt dieser spottend („Heinr. IV. B.", III, 2, 343): „Und nun ist diese Narrenpritsche (this Vice's dagger) ein Gutsbesitzer geworden!" — Auch Richard als Herzog von Gloster („Rich. III.", III, 1, 82) kennt die Moral Plays. Als er auf die Frage des Prinzen Eduard einem beiseite gemurmelten bösartigen Spruche durch schnelle Umänderung der Anfangsworte einen unverfänglichen Sinn gegeben, vergleicht er seine eigene arglistige Schlauheit und Geistesgewandtheit mit der des Vice:

Thus, like the formal Vice-Iniquity,
I moralize two meanings in one word.

Die Übersetzung Conrads: „So zieh ich, wie der Narr im Zwischenspiel, aus einem Worte doppelte Moral", ersetzt das für uns Deutsche unverständliche „Iniquity" durch „Zwischenspiel", ein Wort, das als lustige Abart der Moral plays an diese erinnern soll. — In der Nachtszene (III, 4, 98), in der Hamlet seiner Mutter nicht nur die moralische Verächtlichkeit ihres zweiten Gatten, sondern auch dessen physische Jämmerlichkeit drastisch schildert, fehlt auch der Vergleich mit dem Vice nicht. Einen „Vice of Kings", einen Hanswurst von König, nennt er seinen Oheim und nimmt nach kurzer Unterbrechung dies Bild von neuem auf: „A King of shreds and patches", ein geflickter Lumpenkönig!

Unter der Einwirkung volkstümlicher Belustigungen lösten sich aus den Mysterien und Moralitäten die Interludes (Zwischenspiele) ab, so genannt, weil sie ursprünglich zur Unterhaltung der Gäste in die Pausen eines Festgelages, oder auch zur Erheiterung des Publikums in die Pausen eines ernsten Stücks eingelegt wurden. Durch den Dichter Heywood hatten sie sich zu selbständigen satirischen Schwänken entwickelt, deren Hauptrolle vom Hanswurst (Vice) gespielt wurde, und die wegen ihres kräftigen Humors noch lange Zeit neben dem neueren Lustspiel sich auf der Bühne hielten. An sie werden wir erinnert, wenn im „Lear" V, 3, 89 Goneril die Rede ihres Mannes mit dem spöttischen Ausruf unterbricht: „An interlude". Die ernsten Vorwürfe, die Albanien ihr wegen ihrer

Liebe zu Edmund macht, kommen ihr wie eine Theaterposse vor.

Den allegorischen Charakter der alten Moral plays trägt noch ein von dem Zeitgenossen Shakespeares, dem Satiriker Thomas Nash, verfaßtes Drama: „Sommers letzter Wille und Testament.“ Dort heißt es in einem Trinklied:

God Bachus, do me right
And dub me knight,
Domingo.

Das letzte Wort soll an Dominicus, den Schutzpatron der trinkfesten Dominikaner, erinnern. Shakespeare läßt in „Heinrich IV. B“, V, 3, 76, den gründlich betrunkenen Kollegen des Friedensrichters Schaal, Stille, ein aus der Jugend ihm geläufiges Zechlied anstimmen, das fast denselben Text hat:

Bescheid mir tu,
Schlag mich Ritter dazu,
Samingo.

Ohne Zweifel ist der Dichter durch dasselbe Stück auch zu den Liedern des Ver und Hiems am Schlusse von „Verlorener Liebesmüh“ angeregt worden.

Auch das Drama Prestons mit dem wunderlichen Titel „Eine reichlich mit lustigem Scherz gemischte, jammervolle Tragödie, enthaltend das Leben des Kambyses, des Königs von Persien“ (um 1560) ist noch ganz im Stil der Moralitäten geschrieben, wenn auch der größere Teil der auftretenden Figuren bereits historische Namen trägt. Eine höchst ergötzliche Parodie auf die bombastischen Tiraden dieses Stückes liefert uns der Dichter in „Heinrich IV. A“, II, 4, 42; Falstaff, der auf den übermütigen Vorschlag des

Prinzen von Wales die Rolle von dessen Vater spielen soll, sagt zur Wirtin: „Gebt mir ein Glas Sekt, damit meine Augen rot aussehen; man muß denken, daß ich geweint habe, denn ich muß es mit bewegtem Gemüt sprechen, und ich will es in des Königs Kambyses' Weise tun". Zum Entzücken von Frau Hurtig deklamiert er nun mit komischer Rührung die Verse:

Weint, holde Fürstin, nicht! Vergeblich träufeln Tränen.
O Gott, Herrn! Bringt mein bang Gemahl hinaus,
Denn Tränen stopfen ihrer Augen Schleusen.

Neben den volkstümlichen Moralitäten wurde an den Universitäten Oxford und Cambridge nach dem Muster des Seneca das lateinische Schuldrama eifrig gepflegt, dessen am meisten bewunderte Produkte der „Julius Cäsar" des Franzosen Muret und der „Jephtha" des Schotten Buchanan waren. Zu Shakespeares Zeit wurden solche Dramen auch in englischer Sprache aufgeführt, und auf diese Universitätsvorstellungen spielt Hamlet an, wenn er (III, 2, 109) vor Beginn des von ihm in Szene gesetzten Schauspiels Polonius fragt:

Ihr spieltet einmal auf der Universität, Herr, sagtet Ihr nicht so?

Pol.: Das tat ich, gnädiger Herr, und wurde für einen guten Schauspieler gehalten.

Haml.: Und was stelltet Ihr vor?

Pol.: Ich stellte den Julius Cäsar vor: ich ward auf dem Kapitol umgebracht, Brutus brachte mich um.

Hierher gehört dem klassischen Stoffe nach auch das Drama, aus dem Hamlet (II, 2) eine Stelle vom ersten Schauspieler deklamiert hören will: „Eine Rede darin liebte ich besonders; es war des Äneas

Erzählung an Dido". Von der tragischen Geschichte der von Äneas verlassenen Dido gab es damals vier lateinische und auch einige volksmäßige Bearbeitungen; ob aber das Stück, dem Shakespeare durch den Dänenprinzen ein entschieden ernsthaft gemeintes Lob erteilt, tatsächlich existiert hat, ist zweifelhaft. Vielleicht fand er in seinem Theaterarchiv ein älteres Manuskript vor, nach dem er das Stück inszenierte, das nun wider sein Erwarten vom Publikum entschieden abgelehnt wurde.

Die Schuldramen wirkten nun auf die humanistische Bewegung ein, die im Gegensatz zur Volksbühne ein englisches Drama nach klassischem Vorbilde, d. h. nach dem des Plautus und Seneca, schaffen wollte. Aus diesem Bestreben heraus verfaßten Norton und Sackville ein bald vergessenes Werk, das nur literargeschichtlichen Wert hat: „Gorboduc oder die tragische Geschichte von Ferrex und Porrex". Hierauf spielt in „Was ihr wollt" der übermütige Narr an, der dem Helden dieser Tragödie, einem altbritannischen Könige, eine im Stücke selbst nicht vorhandene Nichte andichtet (IV, 2, 16): „Wie der alte Klausner von Prag sinnreich zu einer Nichte des Königs Gorboduc sagte: Das, was ist, ist."

Wir kommen nunmehr zu den unmittelbaren Vorläufern und Zeitgenossen Shakespeares. Die folgenden Zitate tragen sämtlich einen mehr oder weniger parodischen Charakter und sind zum Teil in der Schlegel-Tieckschen Übersetzung als für den deutschen Leser unverständlich beiseite gelassen.

Auf Kyds Tragödie „Soliman und Perseda" bezieht sich ein Vers in „König Johann" I, 1, 244. Da-

selbst ruft der Bastard seiner Mutter, die ihre eheliche Untreue nicht eingestehen will und ihren Sohn einen ungezogenen Buben (untoward knave) schilt, spöttisch zu: „Knight, knight, good mother, — Basilisco-like". Er will nicht „Bube", sondern „Ritter" genannt werden, gerade wie Basilisco, ein Prahlhans in dem genannten Stück, der, von einem Clown als knave angeredet, sich damit brüstet, ein knight zu sein. — Im „Kaufm. v. Ven." II, 1, 125 prahlt der Prinz von Marokko als Freier mit seiner Tapferkeit:

Bei diesem Säbel, der
Den Sophi schlug und einen Perserprinzen,
Der dreimal Sultan Soliman besiegt.
(By this scimitar,
That slew the Sophy and a Persian prince,
That won three fields of Sultan Soliman.)

Die Verse aus „Soliman und Perseda", die dem Dichter dabei vorgeschwebt haben, lauten:

„Against the Sophy in three pitches fields,
Under the conduct of great Soliman,
Have I been chief commander of an host
And put the flint-hart Persians to the sword."

Anklänge an die „Spanische Tragödie" desselben Autors finden sich in den drolligen Redensarten, mit denen der betrunkene Kesselflicker Schlau (Bez. Widersp. I, 1, 5) vergebens die erzürnte Wirtin zu beruhigen sucht. Zunächst die Worte „paucas pallabris", die übrigens Shakespeare (Viel Lärm. III, 5, 18) auch dem biederen Holzapfel in den Mund legt. Die Stelle bei Kyd lautet (III, 15): „Pocas palabras, mild as the lamb." (Kurz gesagt, sanft wie das Lamm.) Trotz dieses Verses könnte man bei Shakespeare nur an eine

Verspottung des in London zur Mode gewordenen Gebrauchs spanischer Phrasen denken, wenn nicht Schlau weiterhin sagte: „Go by, Saint Jeronimy: go to thy cold bed and warm thee.“ (Pack dich, Heiliger Jeronimo, geh' in dein kaltes Bett und wärm' dich.) Hier verwechselt der Betrunkene den Heiligen Hieronymus mit dem Helden der Tragödie, dem spanischen Hofmarschall Jeronimo, der (III, 12) auf den Vorwurf, daß er mit seinem Klagegeschrei den König störe, erwidert: „Ich nicht!“ und dann sich selbst anredet: „Jeronimo, hüte dich, sachte, sachte.“ (Not I! Hieronimo, beware, go by, go by.) Dieser Marschall war in der vorangehenden Szene aus dem Bett gesprungen und im Hemde auf der Bühne erschienen — „in his shirt“, wie die Bühnenanweisung lautet; dabei hatte er ausgerufen: „Was für ein Geschrei reißt mich nackend aus meinem Bett?“ (What outcries pluck me from my naked bed?) Dieselbe Anspielung kommt auch im „Lear“ vor (III, 4, 48), wo Edgar als wahnwitziger Bettler dem frierenden König zuruft: „Geh in dein kaltes Bett und wärme dich“. Und wenn in „Viel Lärm“ I, 1, 263 der Herzog Don Pedro neckend zu Benedikt sagt: „Zurzeit erträgt der wilde Ochs das Joch“, so ist das ebenfalls eine Reminiszenz aus der Spanischen Tragödie, wo der Vers lautet (II, 1, 3): „In time the savage bull sustains the yoke“. Überhaupt scheinen persiflierende Anspielungen auf dieses Stück Kyds damals auf dem Theater sehr beliebt gewesen zu sein. Pistol, der im 2. Teil von „Heinrich IV.“ unter den Genossen Falstaffs eine so markante Rolle spielt und von Sarrazin (Kleine Shakesp.-Studien) für eine Karikatur des Dichters Marston, eines Gegners

und Rivalen Shakespeares, gehalten wird, sprudelt in seinen bombastischen Tiraden über von Reminiszenzen aus älteren Tragödien. In folgenden zwei Fällen ist die Quelle nachweisbar. Als er (II, 4, 178) von Falstaff zur Tür hinausgewiesen wird, tobt er:

Soll'n Packpferde
Und falsche, feiste Mähren Asiens,
Die dreißig Meilen nur des Tages laufen,
Mit Cäsarn sich und Kannibalen messen
Und griech'schen Troern?

Dieser Unsinn, dem durch die Verwechslung von Kannibal mit Hannibal die Krone aufgesetzt wird, ist eine Parodie von Marlowes Tamerlan, der die seinen Triumphwagen ziehenden Fürsten antreibt und also anredet: „Holla, you pampered jades of Asia, What, can you draw but twenty miles a day? (Holla, ihr vollgestopften Mähren Asiens, Was, könnt ihr nur zwanzig Meilen des Tages ziehn?)" — Wenige Zeilen später (II, 4, 193) deklamiert Pistol ebenso unsinnig: „So iß und werde fett, schöne Calipolis!" Hier liegt eine Anspielung auf Peeles „Schlacht von Alcazar" zugrunde, wo Muley Mahomet seiner Frau auf der Spitze seines Schwertes ein Stück Löwenfleisch anbietet mit den Worten: „Feed then and faint not, my fair Calipolis" (Iß denn und werde nicht schwach), eine Aufforderung, die in demselben Drama weiterhin in der Form wiederholt wird: „Feed and be fat (Iß und sei fett)." — In derselben Szene findet sich zweimal die Frage Pistols: „Ist nicht Irene hier?" eine Phrase, die offenbar mit der verloren gegangenen Tragödie Peeles „Der Türke Mahomet und die schöne Griechin Irene" zusammenhängt. Die bombastische Drohung des

feigen Fähnrichs: „Dann sei'n durch schwere, grause offne Wunden die Schwestern drei (die Parzen) gelöst! Komm, sag' ich, Atropos!" beruht auf der parodischen Verdrehung einer Stelle aus der von Sackville 1559 begonnenen Sammlung tragischer Monologe (Spiegel für Obrigkeiten), und zwar aus „Buckinghams Klage". Auch wird wohl eine der in Shakespeares Jugendzeit beliebten Rachetragödien, die nach der aus Seneca geschöpften antiken Mythologie die Hölle mit ihren Strafen zu schildern pflegten, die Vorlage zu folgender Tirade Pistols gebildet haben: „Sie sei verdammt zu Plutos grausem See, zur höll'schen Tiefe mit Erebus und schnöden Qualen!" Hier ist einer der Beinamen Plutos, Erebus, mit dem Höllenhunde Cerberus verwechselt, den Pistol bald darauf zum König der Unterwelt macht: „Eh' sei verdammt so mit Fürst Cerberus, und brüll' das Firmament!" — In den „Lust. Weibern" lebt bekanntlich Pistol mit Falstaff und seinen Genossen wieder auf. Hier (I, 1, 132) redet er den hageren Schmächtig mit „Was willst du, Mephistophilus" an, indem er ihn mit dem teuflischen Gesellen vergleicht, den Marlowe auf Grund des deutschen Volksbuches von Doktor Faustus auf die Bühne gebracht hatte. — In demselben Stücke (IV, 5, 71) schildert Bardolph die Schnelligkeit, mit der die Pferde des Wirts entführt wurden mit den Worten: „Und nun die Sporen gegeben, und fort wie drei deutsche Teufel, drei Doktor Faustusse." Der „german devil' ist eben der unserer Volkssage entnommene Mephisto; von ihm hat Faust ein Pferd erhalten, das wie der Wind über Gräben und Hecken setzt, das aber im Wasser zu einem Bündel Stroh zusammenschrumpft. — Nicht

satirisch gemeint ist das Zitat, das Hamlet (III, 2, 264) dem in der Gonzagatragödie auftretenden Lucianus zuruft: „Es brüllt um Rache das Gekrächz der Raben.“ Es stammt aus „The true Tragedy of Richard, Duke of York“, jener älteren Fassung des dritten Teils von Heinrich VI., die wahrscheinlich aus Shakespeares eigener Feder herrührt. Wenn uns der Ton, der in diesem Verse und überhaupt in dem folgenden „Schauspiel im Schauspiel“ angeschlagen wird, allzu pathetisch klingen mag, so ist zu bedenken, wie H. Conrad in seiner Hamletausgabe ausführt, daß eine Tragödie in der Tragödie auch im Stil eine Steigerung des tragischen Pathos erforderte.

Auch den Eigenheiten des englischen Bühnenwesens begegnen wir in mehreren Anspielungen. Auf das naive Hilfsmittel der Pantomime spielt Hamlet (III, 2, 13) an, wenn er die Schauspieler warnt, dem Geschmack der „Gründlinge im Parterre“ zu folgen, „die meistens für nichts Sinn haben als für unverständliche Pantomime und Lärm“. Daß diese am Beginn der Akte ursprünglich zur Aufklärung des Publikums eingelegten „stummen Schaustellungen“ hier unerklärbar genannt werden, beweist, daß der Dichter selbst von ihnen nichts mehr hält. Wenn er trotzdem in demselben Akte eine Pantomime anwendet, so geschieht es, weil er das in die Tragödie verflochtene Schauspiel in möglichster Kürze sich abspielen lassen will. — Eine noch derbere Anspielung auf den Lärm, den die Gründlinge im Parterre bisweilen anrichten, leistet sich der Pförtner in „Heinrich VIII.“; er sagt (V, 4, 63) von dem Gesindel, das sich mit Gewalt in den Schloßhof eindrängen will, um den festlichen Taufzug

der Prinzessin Elisabeth zu sehen: „Das sind die Schlingel, die im Theater trommeln und sich prügeln um angebissene Äpfel", d. h. um Äpfel, die das feinere Publikum auf die Erde geworfen hat. — Der älteren Bühne eigen war der Chorus, den einige Male Shakespeare selbst noch angewendet hat. So nannte man den Schauspieler, der zwischen den einzelnen Akten den Zuschauern den Zusammenhang der Handlung zu erklären hatte und bisweilen auch bei einer Pantomime den Interpreten machte. Auf ihn spielt Ophelia an (Haml. III, 2, 255), wenn sie den bühnenkundigen Prinzen wegen seiner Erklärung der Rolle des Lucianus mit den Worten rühmt: „Ihr übernehmt das Amt des Chorus, gnädiger Herr." — Vor Beginn des Schauspiels nennt sich Hamlet (III, 2, 131) auf die Frage Ophelias, ob er aufgeräumt sei, einen „unvergleichlichen Spaßmacher" (Your only jig-maker) und II, 2, 502 sagt er von Polonius, als dieser die ihn langweilende Deklamation des Schauspielers unterbricht: „Er mag gern einen Jig." So hießen die lustigen, halb sinnlosen Lieder, die nach altem Brauch am Schlusse eines Stückes — ursprünglich selbst eines Trauerspiels — unter den Klängen einer Pfeife und Trommel vom Clown vorgetragen werden. Ein Beispiel davon findet sich am Schlusse des Fastnachtsspiels „Was ihr wollt". Wo sonst von einem Jig die Rede ist, handelt es sich um einen ausgelassenen Tanz (Viel Lärm. II, 1, 77. Was ihr w. I, 3, 138) oder um ein lustiges Volkslied (Verl. Liebesm. IV, 3, 168).

In „Verl. Liebesmüh", V, 2, 462, sagt Biron zu den Damen, die das Maskenspiel der Herren so spöttisch aufgenommen hatten:

Nun wird's mir klar: Ihr hattet ausgeheckt,
Nachdem man Euch den Mummenschanz entdeckt,
Ihn auszuzischen wie 'nen Christnachtsschwank.

Mit dieser Christmas-comedy ist ein neues, um Weihnachten zuerst aufgeführtes Lustspiel gemeint, das, wie es häufig vorkam, bei der Erstaufführung gründlich durchgefallen war. Wenn dagegen am Ende des Vorspiels zu „Der Widerspenstigen Zähmung" der Kesselflicker Schlau die Diener des Lords fragt: „Es ist doch nicht eine Komödie, so 'ne Weihnachtsposse?" (Christmas-gambol), so ist hier an eine Pantomime mit Tanz zu denken, wie sie ebenfalls zu Weihnachten beliebt war.

Mit der Sitte, daß sämtliche Frauenrollen von Knaben oder Jünglingen, die noch nicht die Stimme gewechselt hatten, gespielt wurden, zeigt sich sowohl der römische Konsul Cominius, wie die ägyptische Königin Kleopatra bekannt. Der erstere sagt (Cor. II, 2, 100), um dem zur Wahl versammelten Volke die Jugend Coriolans bei seiner ersten Waffentat recht anschaulich zu machen: „Als er ein Weib konnt' auf der Bühne spielen", und Kleopatra (V, 2, 217) malt sich im Moment des heftigsten Zornes mit ihrer glühenden Phantasie das Bild aus, wie man sie und Antonius auf römischen Theatern darstellen wird:

Aus dem Stegreif spielen
Uns selbst und Alexandrias Gelage
Die muntren Komödianten: Marc Anton
Tritt auf im Weinrausch, und ein Junge, quäkend,
Wird als Kleopatra die Majestät
In einer Metze Stellung höhnen!

Das „Aus-dem-Stegreif-(extemporally)Spielen" ist allerdings nicht englische Art. Shakespeare wird hier-

bei wahrscheinlich an die durch Wandertruppen in England wohlbekannte italienische Commedia dell'arte gedacht haben.

Das Puppentheater, dessen Figuren dem Dichter, wie wir gesehen haben, mehrfach zu Vergleichen dienen, wird als vorübergehende Erwerbsquelle des spitzbübischen Autolycus angeführt; er sagt (Winterm. IV, 3, 101) von sich selbst: „Ich kenne den Mann wohl; er ist seitdem ein Affenführer gewesen, dann ein Gerichtsknecht und Scherge; darauf schaffte er sich ein Puppentheater an, auf dem er das Gleichnis vom verlorenen Sohn spielte." Außer den altbewährten biblischen Stoffen versuchten es übrigens die Besitzer besonders mit den neuesten Bühnenstücken, die sie teils parodierten, teils ernsthaft nachahmten.

Hiermit stehen wir bereits bei denjenigen theatralischen Veranstaltungen, die außerhalb des Bühnenrahmens den Hang des lustigen Altenglands zu allerlei Mummenschanz bekunden. Auch sie zeigen, mit welchem Interesse der Dichter als Schauspieler alles Schauspielerische im Leben und Treiben seiner Landsleute verfolgte. Wenden wir uns zunächst den volksmäßigen Betätigungen dieses nationalen Hanges zu.

In erster Linie stehen hier die Pfingstspiele (Whitsun-pastorals). Ein reizendes Bild derselben gibt uns im „Wintermärchen", IV, 4 das Schafschurfest mit seinen Tänzen der Schäfer, Schäferinnen und der als Satyrn verkleideten Bauern. Die Königin des Festes ist die liebliche Perdita, die, obwohl als Tochter eines Schäfers in der Einsamkeit aufgewachsen, in der griechischen Götterwelt wohl bewandert ist. Ihr liegt die Pflicht ob, den erschienenen Gästen Blumen zu ver-

teilen. So sagt sie zu ihrem Geliebten, dem Prinzen Florizel, der sich als Bauer verkleidet, ihr aber ein kostbares Kleid geschenkt hat (IV, 4, 133):

Kommt, nehmt die Blumen.
Mich dünkt, ich spiele, wie ich's sah zu Pfingsten
In Schäferstücken; denn gewiß, dies prächt'ge Kleid
Verwandelt meinen Sinn.

Den mythologischen Charakter solcher Schäferstücke, die wahrscheinlich den italienischen Pastoralen ihren Ursprung verdanken, lernen wir in den „Beiden Veronesern", IV, 4, 172, näher kennen. Hier erzählt die als Mann verkleidete Julia von sich selbst:

Sie ist von meinem Wuchse; denn zu Pfingsten,
Als man sich heitrer Mummerei erfreute,
Gab mir das junge Volk die Frauenrolle
Und putzte mich mit Juliens Kleidern aus;
Die paßten mir so gut, wie alle sagten,
Als wäre das Gewand für mich geschnitten,
Und zu der Zeit bracht' ich sie recht zum Weinen;
Denn traurig war die Rolle, die ich spielte:
Ariadne, Fräulein, war's, wie sie beklagt
Des Theseus Flucht und schändlichen Verrat.

Neben diesen bereits vom Geist der Renaissance angehauchten Schäferspielen begegnen wir einer urwüchsigen Volksbelustigung, dem angeblich aus Spanien eingeführten Morisko- oder Morristanz, der am ersten Mai (the Mayday), bisweilen auch zu Pfingsten, seinen festlichen Umzug durch die Straßen hielt. Es waren neun Männer in phantastischer Tracht mit geschwärzten Gesichtern, die unter lustiger Musik ihren grotesken Tanz aufführten. Auch eine Frau — natürlich von einem Manne gespielt — war darunter, Jungfer Marianne (Maid Marian) genannt und als Geliebte

des berühmten Vagabunden Robin Hood gedacht. Daß diese Figur als das Gegenteil zarter Weiblichkeit sprichwörtlich geworden war, geht aus „Heinr. IV. A" III, 3, 129 hervor, wo der erzürnte Falstaff zu Frau Hurtig sagt: „Was deine Frauenschaft betrifft, so könnte Jungfer Marianne, die Mohrentänzerin, gegen dich die Frau des Aufsehers vom Quartiere sein." Die Derbheit ihrer Späße scheint indessen noch übertroffen worden zu sein von dem hobby-horse, dem Steckenpferde, d. h. einen Mohrentänzer, der, in einem Pferdegestell von Pappe steckend, Sprünge ausführte, als ob er zu Pferde säße. Diese Gestalt, die infolge des Eingreifens der Behörde aus der alten Neunzahl fortgefallen war, lebte in einer volkstümlichen Ballade fort; die Zeile, die ihren Verlust besingt „doch o — doch o — vergessen ist das Steckenpferd", war gewissermaßen zum geflügelten Wort geworden, das auch Shakespeare zweimal anwendet. In „Verl. Liebesmüh" III, 30 seufzt Armado: „Doch o — doch o —", worauf ihm sein Page spottend den genannten Refrain vorsingt, ferner im „Hamlet", III, 2, 142, wo der Prinz von einem großen Mann, der sein Andenken über ein halbes Jahr hinaus verlängern will, ironisch sagt: „Bei unsrer lieben Frauen! Kirchen muß er stiften, sonst muß er sich's gefallen lassen, daß es ihm geht wie dem Steckenpferde, dessen Grabschrift ist:

Denn o! denn o!
Vergessen ist das Steckenpferd.

In „Ende gut, alles gut", II, 2, 25 gibt der Narr seiner Herrin auf ihre Frage, ob denn seine Antwort auf sämtliche Fragen passe, die Versicherung: „Sie passe so gut, wie . . . ein Mohrentanz für einen Mai-

tag." — Daß indessen die Mohrentänzer auch zu Pfingsten ihr lustiges Spiel trieben, beweist in „Heinrich V." II, 4, 25, die prahlende Rede des Dauphins:

Das laßt uns tun mit keinem Schein von Furcht,
Nicht mehr, als ob wir hörten, England rüste
Auf einen Mohrentanz zu Pfingsten sich.

Aus „Heinrich VI. B" III, 1, 363 ergibt sich, daß die Hosen dieser Mohrentänzer gewöhnlich mit Schellen versehen waren. Der Herzog von York rühmt von Jack Cade, dessen er sich zu seinen ehrgeizigen Plänen bedienen will:

Er focht so lang, bis seine Schenkel fast
Von Pfeilen starrten wie ein Stachelschwein;
Und auf die letzt gerettet, sah ich ihn
Grad' aufrecht springen wie 'nen Mohrentänzer,
Die blut'gen Pfeile schüttelnd wie die Glocken.

Diesen volkstümlichen Belustigungen, die schon durch die dabei übliche Verkleidung die Freude an theatralischem Auftreten bezeugen, entsprechen in den vornehmen Kreisen die seit Heinrich VII bei Hofe eingeführten Masks, d. h. Maskenspiele mit Tänzen, bei denen die Teilnehmer in den Pausen sich durch gereimte Zwiegespräche, meist in der Form von Frage und Antwort, unterhielten. In „Heinrich VI. C" III, 3, 235, antwortet der König von Frankreich höhnisch dem Boten des Königs von England: „Sage dem falschen Eduard, daß ihm Ludwig von Frankreich Masken will hinüberschicken zum Tanz mit ihm und seiner neuen Braut", eine Antwort, die dann der zurückgekehrte Bote vor Eduard mit denselben Worten wiederholt. Und mit gleichem Hohne nennt in „König Joh." V. 2, 132 der Bastard den Heereszug des Dauphin

gegen Frankreich „eine geharnischte Maske“. In den Maskenzügen, die Shakespeare selbst auf die Bühne bringt (vgl. Kap. 4), geht gewöhnlich ein jugendlicher Bote den von Fackelträgern begleiteten Maskentänzern voran, um das Nahen des Zuges zu melden. So sagt Boyet (Verl. Lieb. V, 2, 97), der den französischen Damen das Vorhaben der als Moskowiter verkleideten Navarresen verrät:

Sie werden gleich verkleidet zu euch kommen.
Ihr Herold ist ein hübscher Schelm von Knaben,
Dem sie die Botschaft eingetrichtert haben.

Darauf, daß dieser Bote, wie es auch bei dem Maskenzug der Amazonen im „Timon“, I, 2 der Fall ist, meist als Kupido mit Bogen und Pfeil ausstaffiert war, spielt Benvolio an, der auf die Frage Romeos, ob sie mit ihrem Maskenzuge ohne Anmeldung in das Haus der Kapulets eintreten sollen, lustig erwidert (I, 4, 3):

Umschweife solcher Art sind nicht mehr Sitte.
Wir wollen keinen Amor mit der Binde
Und buntem, hölzernem Tatarenbogen,
Der wie 'ne Vogelscheuch' die Frauen schreckt.

Unter Elisabeth entwickelten sich aus solchen Maskenzügen zur Belebung der Feste des Hofes und des Adels förmliche Stücke allegorisch-mythologischen Inhalts, zu denen Dichter wie Ben Jonson und später noch Milton Texte lieferten. Von diesen Masks ist in Shakespeares Dramen nicht die Rede, wofern nicht, was vermutet worden ist, eine Stelle im „Sommernachtstraum“ II, 1, 148 auf das berühmte Fest in Kenilworth bezogen wird, das Graf Leicester zu Ehren der jungfräulichen Königin gab, und das der elfjährige William an der Hand seines Vaters sehr wohl mit

angesehen haben kann. Die, wie der Elfenkönig selber zu Puck sagt, aus der Erinnerung vorgetragene Schilderung, in welcher der schelmische Gott Kupido eine Hauptrolle spielt, trägt ganz den Charakter einer mythologischen Maske, und die Reminiszenz an das bereits zwanzig Jahr zurückliegende Ereignis wird dadurch erklärlich, daß der „Sommernachtstraum" für eine vornehme Hochzeit, zu der auch Elisabeth geladen war, gedichtet worden ist.

An theatralischen Anspielungen reich ist der „Hamlet". Da dieses Stück für unser Thema so wichtig ist, daß es eine besondere Behandlung verlangt, schließe ich hiermit diese Übersicht. Der Charakter dieser Anspielungen läßt sich in die Worte zusammenfassen: Nichts stammt aus gelehrtem Studium, alles ist lebendige Gegenwart. Die angeführten Stellen, die, wie die Bühnenvergleiche, schon durch ihre Fülle bezeugen, wie sehr das Theater und alles, was dem Dichter seine Nation sonst an Theatralischem darbot, seine Phantasie beschäftigte, haben nichts mit dem gemein, was man Zitat zu nennen pflegt. Hamlet z. B. will den Schauspielern das Lächerliche der Übertreibung klar machen; er tut es durch die seinem Publikum sehr verständliche Wendung: „Das überherodest den Herodes". Der Dichter will ein idyllisches Schäferleben in Böhmen darstellen; er tut es, indem er vor den Augen seiner Zuschauer das ihnen wohlbekannte Pfingstspiel sich entfalten läßt. Alles trägt einen naiv-volksmäßigen Charakter, nichts ist darunter, was nach der Lampe röche und an ein Lesedrama erinnern könnte. Wenn Edmond Rostand im 1. Akt seines „Cyrano" uns so lebendig in das Pariser Theaterwesen der vorklas-

sischen Zeit versetzt, so bedurfte er dazu eines ernsten Studiums der Vergangenheit. Shakespeare, wenn es sich um das Theater handelt, bezieht alles auf sich selbst; mit der „alten" Komödie und den Sätzen, die er ihr entweder ernsthaft oder parodisch entlehnt, ist die ältere englische Bühne gemeint, die zu seiner Zeit noch nicht erstorben und dem Publikum noch wohl vertraut war. In manchem dieser Stücke wird er selbst auch eine Rolle gespielt haben. Auch gehen die Anspielungen so unmittelbar aus der Handlung hervor, daß sie trotz des ihnen innewohnenden Anachronismus die Illusion des Zuschauers, auch des modernen, nicht stören. All jene alten, längst verschollenen englischen Dramen, Pantomimen, Prolog und Chorus, Maskenspiele und Mohrentänze liegen uns wahrlich sehr fern, und doch stehen wir unter der Gewalt eines Genius, der uns alles das natürlich erscheinen läßt. Shakespeare hatte eben vor unsern Dramatikern den Vorzug, daß er als Mitglied der Elisabethanischen Bühne mitten in der nationalen Bühnentradition stand und, wie wir oben gezeigt haben, sich des Gegensatzes zwischen der Welt des Theaters und der der Wirklichkeit nicht in dem Maße bewußt wurde wie wir. Undenkbar ist es, daß in dem Vorstellungskreise eines gelehrten Autors das volksmäßige Theater in dieser ungezwungenen Weise sich abgespiegelt haben sollte.

Dieser Eindruck wird bekräftigt durch einige Stellen, die geradezu auf das im Theater gespielte Stück hinweisen. „Wenn man das auf dem Theater vorstellte, so tadelte ich es wohl als eine unwahrscheinliche Erfindung," ruft in „Was ihr wollt" III, 4, 140 Fabian seinen Freunden zu beim Anblick des von ihnen so

arg geprellten Malvolio. Dieser burleske Scherz, der in den Rahmen eines übermütigen Fastnachtsspiels sehr gut hineinpaßt, geht auf einen schon im Altertum geübten Lustspieltrick zurück. Einem griechischen Vorbilde hat Plautus es entnommen, wenn er in seiner „Aulularia" den seines Geldkastens beraubten Euclio sich unmittelbar an die Zuschauer mit der Bitte wenden läßt, ihm bei der Festnahme des Diebes behilflich zu sein, eine bekanntlich von Molière in seinem „Avare" nachgeahmte Szene. Shakespeare geht nicht so weit in der Aufhebung der Illusion. Außer der erwähnten Stelle findet sich jedoch Ähnliches am Schluß zweier Stücke und — was für uns sehr bedeutsam ist — zweimal mitten in einer tragischen Handlung.

Das seltsame Stück „Troilus und Cressida" endet damit, daß der wegen seiner Sünden von Troilus gründlich ausgescholtene Kuppler Pandarus allein auf der Bühne zurückbleibt und, aus seiner Rolle fallend, sich an die Zuschauer wendet: „O Welt, Welt, Welt! so wird dein armer Unterhändler verhöhnt! O ihr Verführer und Kuppler, wie eifrig nimmt man eure guten Dienste an, und wie schlecht lohnt man euch." Diese possenhafte Wendung am Ende eines Stückes, das überhaupt nicht schließt, sondern nur aufhört, fällt auch dadurch weniger auf, daß sie zugleich den Übergang zu dem von demselben Schauspieler zu sprechenden Epilog bildet. — Das Lustspiel „Verl. Liebesmüh" endet ebenfalls ohne eigentlichen Abschluß der Handlung, und auch hier scheut sich der Dichter nicht, die Zuschauer daran zu erinnern, daß sie sich im Theater befinden. Obwohl durch eine plötzliche Todesnachricht die bisher sehr heitere Szene „bewölkt" geworden ist,

sagt Biron mit Bezug auf den ablehnenden Bescheid der Prinzessin und ihrer Hofdamen mit kecker Laune:

Heut geht's nicht wie im Stück aus alter Zeit:
Hans hat kein Gretchen. Euer gutes Herz
Konnt' wohl als Lustspiel enden diesen Scherz.

Und als der König darauf bemerkt: „Still, Freund, das Ende kommt schon, sei nicht bange, in Jahr und Tag," spottet Biron noch übermütiger jeder Illusion, indem er sagt: „Das ist für ein Schauspiel zu lange."

Anders im „Wintermärchen" III, 2, 36. Um die Größe des ihr angetanen Unrechts recht anschaulich zu machen, sagt Hermione in ihrer gewaltigen Verteidigungsrede:

Das ist mehr,
Als die Geschichte aufweist, auch wenn sie
Geschmückt ward und gespielt, um Zuschauer
Zu rühren.

Nicht wie Fabian im Scherz, sondern im stärksten Affekt — es handelt sich für sie um Tod und Leben — beruft sich die Sprecherin auf das Theater, auf dem ihr ein Leid wie das ihrige nicht darstellbar erscheint; es übersteigt die Phantasie des Dichters und die Kunst des Schauspielers. Der Verfasser findet es somit nicht unnatürlich, daß der Schauspieler auf der Bühne die Welt der Bühne zum Maßstabe dessen nimmt, was ihm in seiner Rolle widerfährt.

Noch seltsamer erscheint uns wohl eine bekannte Stelle in „Jul. Cäsar" III, 1, 111. Durch entschlossenes Handeln der Verschworenen ist die Ermordung des Diktators gelungen. Die Ungewißheit, wie das Volk die kühne Tat aufnehmen wird, sollte die Führer auch jetzt zu raschen Entschlüssen drängen. Statt dessen

tritt eine lyrische Pause ein. Cassius, der besonnene, praktische Römer, ruft schwärmerisch aus:

In wie entfernter Zeit
Wird man dies hohe Schauspiel wiederholen
In ungebornen Staaten und in neuen Zungen!

Und indem Brutus begeistert in das vom Freunde angeschlagene Thema einstimmt, gestaltet sich daraus ein förmlicher Wechselgesang:

Wie oft wird Cäsar noch zum Spiele bluten,
Der jetzt am Fußgestell Pompejus' liegt,
Dem Staube gleich geachtet.

Cassius: So oft, als das geschieht,
Wird man auch unsern Bund, die Männer nennen,
Die Freiheit wiedergaben ihrem Land.

Erst mit dem unerwarteten Auftreten des von Antonius abgesandten Boten nehmen die Führer die Handlung wieder auf.

Die Kommentare zu dieser Stelle sagen: „Cassius und Brutus fallen aus der Rolle". Gewiß; aber wie ist dieser Vorgang, zu dem sich schwerlich in der gesamten Literatur der Tragödie eine Parallele findet, zu erklären?

Hingerissen von der tragischen Größe des von ihm dargestellten weltgeschichtlichen Moments macht der Dichter die beiden Träger der Handlung, von denen Brutus seinem Herzen besonders nahe steht, zu Trägern seines eigenen Empfindens. Das subjektive Element, das hierdurch in die Handlung hinein spielt, löst sich bei ihm aber nicht, wie es etwa bei einem Historiker und Philosophen wie Schiller der Fall gewesen wäre, in Reflexionen über die Tragik der Weltgeschichte aus, sondern bleibt innerhalb der Sphäre

des Theaters. Möglich ist es, daß im ersten Konzept die Stelle fehlte, daß erst auf der Probe dem Verfasser durch den Kopf schoß, wie ungeheuer erfolgreich für die Bühne aller Zeiten gerade dies Ereignis sei, und daß er nun in dem naiven Bewußtsein der Einheit von Bühne und Welt diesen Gedanken auch die Schauspieler aussprechen ließ. Er fühlte: hier bietet die Geschichte etwas, das nicht erst der poetischen Ausschmückung bedarf; und indem er dies Gefühl in Worte kleidete, ward er, ohne es zu ahnen, zugleich zum Propheten der Unsterblichkeit seines eigenen Werks. Oft ist vor ihm und nach ihm der Fall des großen Römers dramatisch behandelt worden; die einzige Tragödie, in der „dies hohe Schauspiel in neuen Zungen wiederholt wird", ist Shakespeares Julius Cäsar. Diese Stelle allerdings zeugt von einem Verstoß gegen die erste Regel des Dramas, die jede Störung der Illusion verbietet. Ist aber gerade ein solcher Verstoß bei einem so genialen Dichter denkbar ohne die Tatsache, daß er zugleich Schauspieler war?





III

Hamlet und das Schauspiel im Schauspiel

Was dem „Hamlet" für unsere Untersuchung ein besonderes Interesse verleiht, ist das Motiv des Schauspiels im Schauspiel; es führte den Dichter unwillkürlich dazu, so klar wie sonst nirgends sein nahes Verhältnis zum Theater und zur Schauspielkunst aufzudecken.

Den Stoff der Tragödie lieferte ihm die Amletherzählung des Belleforest, die dieser französische Novellist aus einem Kapitel der Dänengeschichte des Saxo Grammatikus übersetzt und mit Moralglossen versehen hat. Hier wird der Vater Amleths von seinem neidischen Bruder Fengo bei einem Gastmahl überfallen und erschlagen, und dessen Witwe Geruthe zur Ehe mit ihm gezwungen. Die Tötung des Bruders entschuldigt Fengo mit der Lüge, dieser habe in einem Wutanfalle Geruthe umbringen wollen. Prinz Amleth, der Sohn des Ermordeten, stellt sich blödsinnig, um nicht den Mordstahl des Oheims auch auf sich zu lenken und zugleich durch Täuschung des ihm feindseligen Königs Zeit und Mittel zur Rache zu gewinnen. Der mißtrauische Fengo läßt den Neffen

durch verräterische Freunde überwachen und versucht, durch ein Stelldichein mit einer leichtsinnigen Hofdame und ein belauschtes Zwiegespräch mit der Mutter ihm sein Geheimnis zu entlocken. Da beides mißlingt, schickt er ihn auf dieselbe arglistige Weise, wie es in Shakespeares Stück geschieht, nach England. Von hier ab nimmt die Erzählung eine ganz abweichende Wendung. In England gewinnt der Prinz die Hand der Königstochter, kehrt nach Dänemark zurück, vollzieht blutige Rache an dem verbrecherischen Oheim und wird einmütig zum König ausgerufen; endlich verliert er in einer Schlacht sein Leben.

Von einem Schauspiel im Schauspiel ist also in dieser Quelle nicht die Rede. Dennoch hat Shakespeare dies Motiv nicht erfunden, wie ja überhaupt seine Größe nicht in der Erfindung neuer, sondern in der genialen Umschaffung gegebener Stoffe besteht. Es findet sich bereits, wie wir im Vorwort bemerkten, in Thomas Kyds „Spanischer Tragödie", einem Rachedrama, in dem der Rächer durch ein von ihm in Szene gesetztes Schauspiel die Katastrophe herbeiführt; höchst wahrscheinlich auch in einem leider verloren gegangenen Urhamlet, als dessen Autor seit Sarrazin und Boas jetzt allgemein ebenfalls Kyd angenommen wird. Das Motiv muß auf unseren Dichter eine besondere Anziehungskraft ausgeübt haben; er setzt das Schauspiel nicht, wie Kyd, an das Ende, sondern macht es zum Mittelpunkt des Ganzen: mit dem 2. Akte tritt es in die Handlung ein, im 3. Akte erhebt es sich zu ihrem Höhepunkte und hat überhaupt einen entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung des Dramas.

Zunächst sprengt es den sagenhaften Rahmen der

Hamletgeschichte, die dem Dichter zu einem Spiegel der eigenen Zeit wird. Wenn man auch nicht mit H. Conrad (Haml. u. sein Vorbild, Stuttgart 1897) in Robert Essex das geschichtliche Modell des Helden erkennen will, so läßt sich doch daran nicht zweifeln, daß aus dem dänischen Hof mit seinen eitlen Strebern und heuchlerischen Intriganten ein Abbild der vornehmen Gesellschaft geworden ist, wie sie Shakespeare mit wachsendem Unmut am Hofe der Elisabeth kennen gelernt hatte, und daß die Bühne, für welche der Dänenprinz schwärmt, keine andere als die englische ist.

Ferner mußte das Schauspiel im Schauspiel eine nicht unbedeutende Wirkung auf die Anlage des Charakters Hamlets ausüben. Nur wenn der Held Neigung und Talent für die Schauspielkunst in sich spürte, konnte er den Gedanken fassen, durch ein Schauspiel den Oheim zu entlarven, und bei all seiner sich selbst verzehrenden Leidenschaftlichkeit diesen Gedanken mit solcher Energie und solchem Geschick durchführen. Hamlet ist zwar nicht Shakespeare; Genialität ist aber ohne Zweifel der Grundzug in diesem anziehendsten und zugleich rätselhaftesten Gebilde seiner Phantasie, und zu den vielseitigen Äußerungen dieser Genialität gehört auch seine Liebe und sein Verständnis für das Theater. Bis zu welchem Grade nun dieser Zug in dem ganzen Wesen des Helden wirksam ist, seine Weltanschauung und sein Handeln bedingt, das ist eine Frage, deren Beantwortung stets von der Gesamtauffassung der Tragödie abhängen wird. Wolff geht in seiner Besprechung des Stückes so weit, zu behaupten: „Auch mit Rosenkranz und Güldenstern

verkehrte er gern. Er brauchte sie als Galerie für seine geistreichen Bemerkungen. Sehr wählerisch war der Prinz nicht in seinem Umgang, aber ein Schauspieler muß das Publikum nehmen, das er findet, und selbst in Momenten tiefster seelischer Erschütterung zeigt Hamlet eine starke Neigung und ein Bedürfnis nach Beifall." Diese Auffassung wird manchem übertrieben scheinen. Es ist indes zu bedenken, daß der Prinz, trotzdem ihn die Enthüllungen des Geistes in einen an Wahnsinn grenzenden Zustand versetzt haben, sofort imstande ist, sich das Spielen der Rolle eines Wahnsinnigen vorzunehmen; das wäre ohne starke Anlage zur Mimik unmöglich. Dazu kommt das Alter von neunzehn Jahren, das der Dichter in der ersten Fassung seines Stückes (nach der ersten Quartausgabe) seinem jugendlichen Helden, dem Wittenberger Studenten, gibt, und das mit dem lebhaften Interesse des Prinzen am Drama, an der Schauspielkunst und den Schauspielern besser stimmt als mit dem etwa dreißigjährigen Mann, den bekanntlich die zweite Bearbeitung uns zeigt.

Betrachten wir nun Szene für Szene, wie Shakespeare das Motiv des Schauspiels im Schauspiel durchgeführt hat. Die erste Phase ist die Ankündigung vom Nahen der Schauspieler. Sie kommen nach Helsingör, angelockt durch den Ruf des Prinzen, den sie schon als Mäcen des Theaters kennen gelernt haben. Der Prinz selbst aber hat für ihr Erscheinen nichts getan; nur durch einen Zufall wird er auf das Mittel zur Entlarvung des Königs gebracht. Mit überlegenem Geiste hat er soeben seine beiden früheren Schulfreunde das Mißtrauen gegen die ihm ange-

botene Freundschaft empfinden lassen, als Rosenkranz, durch ein Wort des Prinzen veranlaßt, ohne jeden Nebengedanken erwähnt, daß sie auf ihrer Reise eine Schauspielertruppe eingeholt hätten, die hierher zöge, um ihm ihre Dienste anzubieten. Durch ein Trompetensignal, das man in der Ferne hört, wird der Einzug der Schauspieler in die Stadt bestätigt. Sofort richtet sich der eben noch von pessimistischen Gedanken bedrückte Hamlet auf und ruft: „Der den König spielt, soll mir willkommen sein." Offenbar das erste leidenschaftliche Aufblitzen der Absicht, diesen Zufall zum Zwecke zu gestalten. Um sich jedoch vor so bedenklichen Freunden wie Rosenkranz und Güldenstern nicht zu verraten, fährt er scheinbar lustig mit einer launigen Aufzählung sämtlicher Rollenfächer fort: „Seine Majestät soll Tribut von mir empfangen; der fahrende Ritter soll seine Klinge und seine Tartsche brauchen; der Liebhaber soll nicht unentgeltlich seufzen; der Launige soll seine Rolle in Frieden endigen; der Narr soll den zum Lachen bringen, der ein kitzliches Zwerchfell hat, und das Fräulein soll ihre Gedanken frei heraussagen, oder die Verse sollen dafür hinken." Dann schließt er plötzlich mit der Frage: „Was für eine Gesellschaft ist es?"

Von diesem Augenblick an weht ein anderer Wind über die Bühne. Hamlet ändert sein Benehmen gegenüber den ihm sonst so unsympathischen Hofleuten, und diese lassen alle höfische Kriecherei beiseite und beweisen ein ganz gesundes Urteil. Als der Prinz hört, daß es die Truppe aus der Stadt ist, an der er früher so großes Vergnügen gefunden, bedauert er, daß sie ihren festen Sitz habe verlassen und im Lande

herumziehen müssen, und fragt nach der Ursache ihres Mißgeschicks.

Bei den Worten „the tragediens of the city“ wird das Publikum des Globustheaters aufgehorcht haben in dem Gefühl, daß es sich nicht um Helsingör, sondern um aktuelle Londoner Theaterverhältnisse handle, und dies Gefühl wird gewachsen sein, als Rosenkranz von diesem Mißgeschick sagt: „Es rühre von der kürzlich aufgekommenen Neuerung her.“ Diese „innovation“ wird hier nicht näher bezeichnet; sie kann aber, wie H. Conrad nachgewiesen hat, nur auf die im Mai 1601 von den Citybehörden erlassene Verordnung gedeutet werden, nach der die in London aufzuführenden Stücke dem Magistrat zur Prüfung einzureichen waren, damit eventuell ihre Aufführung verboten und im Fall sie Anstößiges enthielten, Dichter und Schauspieler bestraft werden konnten. Auf die weitere Frage des Prinzen führt Rosenkranz als Grund für den Rückgang der früher blühenden Schauspielergesellschaft die Mode der Kindertheater an, deren es um das Jahr 1600 in London nicht weniger als fünf gab. Ihr Ursprung erklärt sich aus der Sitte, die zur Übernahme von Frauenrollen geeigneten Knaben aus den Knabenchören der verschiedenen Kirchsprengel auszusuchen. Sie waren beim Publikum so beliebt geworden, daß Schriftsteller wie Ben Jonson, Marston und Dekker für sie ihre Stücke schrieben, und daß eine Rivalität zwischen den Chapel boys, den Knaben der Kgl. Kapelle, und den Pauls boys, den Knaben der Paulskirche, sich zu einem förmlichen Theaterstreit entwickelte. Seitdem im Jahre 1599 die Pauls boys das Blackfriars-

Theater gepachtet hatten, litt Shakespeare unter ihrer Konkurrenz; zugleich war ihm das oberflächliche, Reklame machende Treiben dieser Theater und besonders ihr leichtsinniges Eingreifen in die Zukunft der Kinder verhaßt. Er läßt deshalb Rosenkranz sagen: „Es hat sich da eine Brut von Kindern angefunden, kleine Nestlinge, die immer in höchstem Tone schreien und wütend dafür beklatscht werden. Diese sind jetzt Mode und verschreien die gemeinen Theater — so nennen sie die anderen — derartig, daß viele, die Degen tragen, sich vor Gänsekielen fürchten und kaum wagen hinzugehen."

Bei diesem besonders gegen den verkehrten Geschmack des Publikums gerichteten Hiebe läßt es der Dichter nicht bewenden. Das warme Herz des Schauspielers, der die gewissenlose Ausnutzung der Knaben und ihrer Diskantstimme bedauert, gibt sich in den lebhaften Fragen des über den erhaltenen Bescheid erstaunten Prinzen kund: „Wie, sind es Kinder? Wer unterhält sie? Wie werden sie besoldet? Wollen sie nicht länger bei der Kunst bleiben, als sie den Diskant singen können? Werden sie nicht nachher sagen, wenn sie selbst zu gemeinen Schauspielern heranwachsen — wie sehr zu vermuten ist, wenn ihre Mittel nicht besser sind —, daß ihre Komödienschreiber unrecht tun, sie gegen ihre eigene Zukunft (d. h. zum Schaden ihrer späteren Existenz) deklamieren zu lassen?"

Als Antwort auf diese Fragen verweist Rosenkranz den Dänenprinzen auf den durch die Kindertheater veranlaßten Streit: „Wahrhaftig, es hat auf beiden Seiten viel Lärm gegeben, und das Volk macht sich

kein Gewissen daraus, sie zum Streit aufzuhetzen. Eine Zeitlang war kein Geld mit einem Stück zu verdienen, wenn Dichter und Schauspieler sich nicht darin mit ihren Gegnern herumzausten.“ Zum Schluß dieses Theatergesprächs, das die Zuhörer damals besonders interessiert haben muß, wird auf Shakespeares Theater selbst angespielt, das ja von seinem äußeren Abzeichen, dem globustragenden Herkules, seinen Namen führte. Nachdem nämlich Güldenstern die Aussage seines Freundes bestätigt hat: „O sie haben sich gewaltig die Köpfe geschlagen“, fragt Hamlet: „Tragen die Kinder den Sieg davon?“ Die Antwort lautet: „Allerdings, gnädiger Herr, den Herkules und obendrein seine Last“. (Ergänze: tragen sie davon.) Wahrhaft genial ist es nun, wie der Dichter mit einem Schlage die Zuhörer aus dem London der Gegenwart an den Hof des Claudius zurückversetzt, indem er durch kühne Ideenassozation den Ärger des Prinzen über die albernen Kindertheater mit dem schmerzlichen Gedanken an die eigene Lage sich verbinden läßt: „Es ist nicht zu verwundern, denn — mein Oheim ist König von Dänemark“.

Episoden gibt es wohl in allen Dramen, und die Dramen Shakespeares sind besonders reich daran. Man vergegenwärtige sich aber den besonderen Charakter dieser Episode. In der aufsteigenden Handlung, nachdem bereits der Geist des ermordeten Vaters das erregende Moment in die Seele des Helden geworfen hat, vertieft dieser sich in ein Gespräch über die Theaterverhältnisse Londons, und zwar mit Personen, die ihm in der Seele zuwider sind. Wird hier nicht der Dichter durch das Schauspielmotiv veranlaßt, vor dem

Interesse an augenblicklich schwebenden Bühnenstreitigkeiten die Handlung zurücktreten zu lassen? Wäre so etwas möglich, wenn nicht dieser Dichter zugleich Schauspieler und Theaterleiter war?

Die zweite Phase, die Begrüßung der durch die Stadt gezogenen und nunmehr mit der üblichen Trompetenfanfare im Schloßhof anlangenden Schauspieler wird durch Polonius eingeleitet, der dienstbeflissen herbeieilt, um durch die Anpreisung der Truppe beim Prinzen sich einzuschmeicheln. Hamlet, der den drei Hofleuten gegenüber sofort wieder den Wahnsinnigen spielt, begrüßt die Schauspieler als gute alte Bekannte, und schlägt ihnen gegenüber den Ton des Edelmanns an, der durch freundliche Herablassung die Angeredeten zu sich emporhebt. Er wendet sich zuerst an den Leiter der Truppe, dessen Gesicht in der Abwesenheit Hamlets sich mit einem Barte „betroddelt" hat; sodann an einen der Jüngsten, den er, weil er damals die Frauenrollen gab, scherzhaft mit: „Ei, meine schöne, junge Dame" anredet, und verlangt nun von dem Führer, er solle ihm aus einem älteren, von ihm sehr geschätzten Drama, „Äneas und Dido", das aber, weil es „Kaviar fürs Volk" gewesen, vom Publikum abgelehnt worden sei, eine pathetische Rede vortragen. Nach einigem Besinnen beginnt er selbst diese Rede, die dann auf seine Aufforderung vom Schauspieler zu Ende geführt wird. Den Fall des alten Priamus, der hier mit ebenso kräftigen wie erschütternden Zügen ausgemalt wird, trägt der Schauspieler mit solcher Herzenswärme vor, daß er, von der Schilderung des Jammers der Hekuba gerührt, selber in Tränen ausbricht. Diese Probe genügt dem Prinzen. Er legt

dem Polonius die gute Bewirtung der Gäste dringend ans Herz und entläßt sie, nachdem er noch mit ihrem Leiter die Aufführung der ihnen bekannten Tragödie „die Ermordung Gonzagos" mit einer von ihm selbst zu entwerfenden Einlage verabredet hat. Der Akt schließt mit dem berühmten Monolog: „Was ist ihm Hekuba?", in dem der Prinz den bei der Ankunft der Schauspieler spontan gefaßten Entschluß durch nachträgliche Reflexion vor sich selbst begründet:

Ich hab' gehört, daß schuldige Geschöpfe,
Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst
Der Bühne so getroffen worden sind
Im innersten Gemüt, daß sie sogleich
Zu ihren Missetaten sich bekannt.
Denn Mord, hat er schon keine Zunge, spricht
Mit wunderbarer Stimme. — Sie sollen was
Wie die Ermordung meines Vaters spielen,
Vor meinem Oheim . . . . . .
Das Schauspiel sei die Schlinge,
In die den König sein Gewissen bringe.

Obwohl dieser zweite Szenenabschnitt von dem ersten sich wesentlich dadurch unterscheidet, daß er notwendig zur Handlung gehört, ist er doch in mehr als einer Hinsicht für unser Thema bedeutsam. Dagegen zwar, daß man etwa die Deklamation des Schauspielers im Verhältnis zu ihrer Bedeutung für die Handlung zu lang finde, spricht die derbe Zurechtweisung, die Hamlet deswegen dem alten Polonius zuteil werden läßt. Mit gutem Recht aber wird man von liebevoller Breite der Ausführung alles dessen, was das Theater betrifft, sprechen dürfen. So erhalten wir zunächst durch den Mund des Polonius ein Register aller zur Zeit des Dichters in London beliebten

Gattungen von Dramen: „Die besten Schauspieler in der Welt, sei es für Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoral-Komödie, Historiko-Pastorale, Tragiko-Historie, Tragiko-Komiko-Historiko-Pastorale, mit Einheit des Orts und unbeschränkt. Seneca kann für sie nicht zu traurig, noch Plautus zu lustig sein. Für das Aufgeschriebene und für den Stegreif haben sie ihresgleichen nicht." Diese Stelle ist nicht nur charakteristisch für die clownartige Geschwätzigkeit des alten Hofmanns, sondern auch für die aggressive Stimmung des Dichters, der sich über seine Rivalen wegen der buntscheckigen Benennungen ihrer dramatischen Erzeugnisse und zugleich über das Anpreisen der ihnen zur Verfügung stehenden Schauspielertruppen lustig macht. Die Art ferner, wie Hamlet das Stück, aus dem die Rede deklamiert werden soll, gegen das Urteil des Publikums in Schutz nimmt — mag es vom Dichter selbst verfaßt sein oder nicht — hat etwas Aktuelles, ja Persönliches; sonst würde der Absatz, dessen Deutung an sich sehr schwierig ist, überhaupt unverständlich sein. Auch Erinnerungen aus dem Bühnenleben mischen sich hier ein. Die zwei von Hamlet angeredeten Mitglieder der Truppe machen durchaus den Eindruck von Porträts aus der Bekanntschaft Shakespeares. Die ehrenvolle Behandlung, die er den Schauspielern von seiten des Prinzen zuteil werden läßt, entspricht dem Verhältnis des Schauspielers zu den Kollegen, wie ja auch in der Einleitung zur „Bezähmung der Widerspenstigen" im Gegensatz zu der von Shakespeare benutzten Vorlage die Schauspieler von dem Lord mit allen Ehren empfangen werden. Und nun das Lob, das er den Mitgliedern seines Stan-

des durch den Mund des Helden erteilt: „Sie sind der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters; es wäre Euch besser, nach dem Tode eine schlechte Grabschrift zu haben als eine böse Nachrede von ihnen, solange Ihr lebt.“ Zuletzt darf man hier nicht die Talente übersehen, die der Dichter bei seinem Prinzen voraussetzt. Trotz langer Abwesenheit von der Stadt ist dieser imstande, einen Teil der Rede, die ihm einst gefiel, aufzusagen; in der dramatischen Literatur ist er so bewandert, daß ihm sofort ein für seinen Zweck geeignetes Stück einfällt, und im Versemachen so geübt, daß er in kürzester Zeit den Schauspielern die verabredete Einlage liefert. Alles das beweist, daß natürliche Begabung den Jüngling zur Beschäftigung mit dem Theater getrieben hat.

Im 3. Akt werden wir zunächst Zeuge, wie Hamlet seiner Geliebten mit dem grausamen Wort: „Geh' in ein Kloster“ den Abschied erteilt, eine Szene, die von dem nebst Polonius hinter dem Teppich versteckten König belauscht wird. Darauf soll vor versammeltem Hofe das Schauspiel vor sich gehen. Vorher aber sehen wir noch einmal den prinzlichen Dramaturgen mit seinen Schauspielern im Gespräch. Er hat ihnen soeben die von ihm verfaßte Rede vordeklamiert und gibt dem, der die Rede sprechen soll, sowie der ganzen Truppe Anweisungen für das Spiel. Sodann bittet er seinen Freund Horatio, mit der ganzen Kraft seiner Seele die Mienen des Königs zu beobachten. Der König erscheint mit der Königin und dem Gefolge; er kommt nicht ungern; es ist ihm lieb, den Neffen, dem er sonst nicht traut, mit seiner unschuldigen Liebhaberei für das Theater beschäftigt zu sehen. Nach

einem einleitenden Hoboenspiel, einer Pantomime und einem kurzen Prolog beginnt das Schauspiel, und bald stutzt der König ob der Ähnlichkeit seines Inhalts mit dem von ihm begangenen Verbrechen. Unvorsichtig fragt er den Neffen, ob es auch kein Ärgernis geben werde; worauf dieser ihn mit fühlbarer Ironie durch den Hinweis auf sein „reines Gewissen" beruhigt. Als nun der Mörder im Schauspiel auftritt und Gift in das Ohr des schlafenden Herzogs träufelt, da kann der König seine inneren Qualen nicht mehr verbergen. Hamlet, seiner Sache sicher, springt auf, richtet einen durchbohrenden Blick auf den erblassenden Oheim und erklärt ihm das Stück mit ebenso fester wie höhnischer Stimme: „Er vergiftet ihn — im Garten — um sein Reich. — Ihr werdet gleich sehen, wie der Mörder die Liebe von Gonzagos Gemahlin gewinnt." Claudius wartet nicht das Wort ab: „Und du hast das Gleiche getan." Entsetzt erhebt er sich, es wird ihm dunkel vor den Augen, er ruft nach Licht und verläßt mit der Königin den Saal. Hamlet, mit Horatio allein gelassen, ruft triumphierend: „Ich wette Tausende auf das Wort des Geistes".

Wie der 2. Akt uns unmittelbar in die Londoner Theaterverhältnisse einführt, so geschieht dies auch an zwei Stellen des 3. Akts. Obwohl die aufzuführende Gonzago-Tragödie durchaus keinen Anlaß zu Clownrollen vermuten läßt, lautet die letzte Anweisung, die der Prinz den Schauspielern gibt: „Und die bei euch den Narren spielen, laßt sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht: denn es gibt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum La-

chen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit auf einen wichtigen Teil der Handlung die Aufmerksamkeit zu richten ist. Das ist schändlich und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es tut.“ Wie oft mag der Dichter als Regisseur gegen diese aus der alten Komödie stammende Unsitte geeifert haben! Besonders mit William Kempe, seinem ersten Clown, soll er darüber so ernste Konflikte gehabt haben, daß dieser um das Jahr 1600 die Truppe verließ. Mit seinem Vorgänger, Richard Tarleton, muß Shakespeare mehr zufrieden gewesen sein; auf ihn zielen die rührenden Worte, die er Hamlet beim Anblick von Yoricks Schädel aussprechen läßt: „Ich kannte ihn, Horatio, ein Bursche von unendlichem Humor, voll von den herrlichsten Einfällen“.

Das Triumphgefühl Hamlets währt nicht lange. Auf die übermenschliche Anspannung der Nerven, die für ihn mit der Beobachtung des Königs verbunden war, folgt eine plötzliche Abspannung, die ihn dazu treibt, in gleichgültigen Späßen Erholung zu suchen, und diese Späße führen uns wieder in die Sphäre des Theaters. „Sollte nicht“, sagt er zu Horatio, „dies und ein Wald von Federbüschen (wenn meine sonstige Anwartschaft in die Pilze geht) nebst ein paar gepufften Rosen auf meinen geschlitzten Schuhen mir zu einem Platz in einer Schauspielergesellschaft verhelfen?“ — Der Prinz meint, daß, wenn er nach diesem Erfolge sich ein prächtiges Schauspielerkostüm anschaffe — dazu gehörten nach damaliger Stutzermode ein Hut mit mächtigen Federbüschen und Schuhe der von ihm beschriebenen Art —, daß er dann sicherlich einen festen Platz (fellowship, partnership) an einem Theater

erwarten dürfe, womit ja die Anwartschaft auf einen Gewinnanteil verbunden war. Da der Prinz nicht selbst gespielt, sondern das Stück nur in Szene gesetzt hat, sagt Horatio, auf den Scherz eingehend: „O ja, einen halben Anteil (half a share)". Hamlet aber erwidert ihm scheinbar ernsthaft: „Nein, einen ganzen". Ein solcher Anteil also, der ja recht bedeutend sein konnte, soll ihn für den etwaigen Verlust seiner prinzlichen Apanage entschädigen. Dieser Scherz seines Helden in dieser Lage ist nur begreiflich als aus der Feder eines Verfassers geflossen, der selbst Anteilhaber (Sharer) war und dem die Verhältnisse seines Theaters für alle Zeiten selbstverständlich schienen.

Die Anweisungen des Königssohns an die Schauspieler haben für uns zunächst das Interesse, daß er sie gibt; besonders wertvoll sind die Art, wie er sie gibt, und ihr Inhalt.

Auffallend ist die Sicherheit des Urteils, die aus diesen Regeln spricht. Es fehlt alle systematische Erörterung. Jeder Satz bezeugt, daß der Sprecher seine Einsicht aus der Praxis gewonnen hat, daß er das Handwerk versteht. Und bei aller Derbheit der Schilderung der bei den Schauspielern üblichen Unsitten fühlt man, daß der Tadel nicht aus dem Munde eines vornehm über den Getadelten stehenden Gönners, sondern eines Mannes stammt, der ein Herz für sie hat.

Was den Inhalt betrifft, so wird zunächst das Herausschreien und krampfhafte Zerkauen der Worte verurteilt: „Seid so gut und haltet die Rede, wie ich sie euch vorgesprochen habe, leicht von der Zunge weg; aber wenn ihr den Mund so voll nehmt wie viele unserer Schauspieler, so möchte ich meine Verse

ebenso gern von dem Ausrufer hören". Nicht minder werden die übertriebenen Gesten getadelt: „Sägt auch nicht so viel mit den Händen durch die Luft, so — sondern behandelt alles vornehm. Denn mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind eurer Leidenschaft, müßt ihr euch eine Mäßigung (temperance) zu eigen machen, die ihr Glätte (smothness) gibt. O, es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester, haarbuschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern . . . Ich möchte solch einen Kerl für sein Bramarbasieren peitschen lassen: es überherodest den Herodes. Ich bitte euch, vermeidet das."

Der Redner hält also nichts von einem auf Sensation zielenden naturalistischen Schreien, das dem ungebildeten Publikum zu imponieren pflegt. Daß aber mit der Mäßigung und Glätte nicht etwa eine akademische Steifheit gemeint sei, das ergibt sich aus dem unmittelbar folgenden Satze: „Seid auch nicht allzu zahm, sondern laßt euer eigenes Urteil (Your own discretion) euren Lehrer sein". Wenn man sich hierbei an die von Hamlet so bewunderten Tränen erinnert, die in II, 2 der Schauspieler über das Schicksal der Hekuba vergießt, so kann es nicht fraglich sein, daß der Dichter auf das spontane Mitempfinden und die auf Inspiration beruhende Kongenialität des Darstellers mit dem Dichterwort den größten Wert legt. Es heißt dort von diesem Schauspieler:

Er würde die Bühn' in Tränen
Ertränken und das allgemeine Ohr (d. h. das zuhörende Volk)

Mit grauser Red' erschüttern; bis zum Wahnwitz
Den Schuld'gen treiben und den Freien (d. h. von Schuld
Freien) schrecken,
Unwissende verwirren, ja betäuben
Die Fassungskraft des Auges und des Ohrs.

Demnach kann die Wirkung der Bühne durch einen großen Schauspieler so gewaltig sein, daß nicht nur die Schuldigen sich getroffen fühlen und die Besinnung verlieren, sondern sämtlichen Hörern, mögen sie schuldig oder unschuldig sein, von einem Verbrechen etwas wissen oder nicht, gleichsam Hören und Sehen vergeht, daß ihnen, wie Schiller in den Kranichen des Ibykus sagt, „das Mark verzehrt wird". Ist eine solche Wirkung denkbar ohne die volle Hingabe des Darstellers an die Macht des Augenblicks? In der uralten und ewig jungen Streitfrage, ob der Schauspieler der momentanen Eingebung seines Genius folgen oder sein Spiel beständig durch die Reflexion beherrschen soll, entscheidet sich Shakespeare ohne Zweifel für die erste Lösung.

Hamlet fährt fort: „Paßt die Gebärde dem Wort, das Wort der Gebärde an, wobei ihr sonderlich darauf achten müßt, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten". Hier wird also offen die Natur als Führerin und höchste Instanz für den Künstler angerufen. Die „Natur" aber im Munde Shakespeares hat mit dem modernen Naturalismus nichts zu tun. Wie er in seinen Schöpfungen unbewußt die rechte Mitte zwischen Idealismus und Realismus einhält, so läßt ihn sein Genius die Begriffe „Natur" und „Kunst" nicht als feindliche Gegensätze empfinden. Bezeichnend dafür ist das Gespräch im „Wintermärchen" IV, 4 zwi-

schen Perdita und Polixenes. Das Mädchen hat die buntgestreiften Nelken „Bastarde der Natur“ gescholten, weil sie hörte, „daß nächst der großen schaffenden Natur auch Kunst es sei, die diese bunt färbt“. Darauf belehrt sie der König, daß die Kunst, die die Natur verschöne, doch stets eine von der Natur erschaffene Kunst sei:

> Du siehst, mein holdes Kind, wie wir vermählen
> Ein edles Reis dem allerwild'sten Stamm:
> Befruchten so die Rinde schlechtrer Art
> Durch edle Knospen. Dies ist eine Kunst,
> Die die Natur verbessert, nein, verändert:
> Doch diese Kunst ist selbst Natur.

An unsrer Stelle kommt diese Einheit dadurch zum Ausdruck, daß der Natur als charakteristisches Merkmal die Bescheidenheit zugesprochen wird, eine metaphorische Wendung, die offenbar auf die schlichte Größe und Einfalt dessen, was nach den unwandelbaren Gesetzen der Natur vor sich geht, zu deuten ist.

Diese ideale Auffassung des Begriffs „Natur“ zeigt sich auch in dem nun folgenden Satze, der die Ratschläge Hamlets begründet: „Denn alles, was so übertrieben wird, ist dem Zweck des Schauspiels entgegen, dessen Aufgabe sowohl anfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten: der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.“ Wenn in dieser berühmten Definition vom Zwecke des Schauspiels die Natur als Wirklichkeit aufzufassen wäre, dann hätte Shakespeares Genius das Kinematographentheater vor-

aus geahnt. Es kann kein Zweifel sein, daß diese der Menschheit eigenen Züge der Tugend und Schmach, sowie der Körper der Zeit, wie er sich in der Kultur eines jeden Jahrhunderts ausprägt, auf das von allem Unwesentlichen befreite Menschheitsbild zu deuten sind, das nur der gottbegnadete Dichter zu schauen und für die Bühne nachzubilden vermag. Auch er kann zwar nur dasjenige darstellen, was er sieht; er sieht es aber so, daß er die monumentalen Grundlinien des Bildes erkennt. Indem er uns durch das Spiel auf der Bühne den verwirrenden Eindrücken des Alltagslebens entreißt, führt er uns in eine Welt des schönen Scheins, die aber zugleich im Gegensatz zur Wirklichkeit eine Welt der Wahrheit ist.

Was uns in diesem Gedankengange besonders interessiert, ist die enge Wechselbeziehung, die er zwischen der Aufgabe des Schauspiels und dem Wesen der Schauspielkunst voraussetzt. Um dies näher zu beleuchten, verweise ich noch auf die Worte, die Hamlet nach der Pantomime an Ophelien richtet. Als sie ihn fragt, ob der Prolog diese erklären wird (Will he tell us what this show meant?), legt er dem unschuldigen Worte show (= dumb show, Pantomime) böswillig den allgemeinen Sinn von Schaustellung unter und erwidert ihr mit einer zynischen Anspielung, deren Spitze wohl mehr gegen den König als gegen die Fragende gerichtet ist: „Ja, oder irgendeine Schaustellung, die Ihr ihm bieten wollt. Schämt Euch nur nicht, ihm etwas zur Schau zu stellen, so wird er sich nicht schämen, Euch zu sagen, was es bedeutet.“ Da das, was Hamlet hier vom Prolog sagt, überhaupt von den Schauspielern gilt, so ergibt sich nach

Ausschaltung der ironischen Form des Ausdrucks folgender Gedanke: Das Spiel, das jedermann hier auf Erden spielt, wird auf der Bühne so nachgespielt, daß es, all seiner Hüllen beraubt, die rechte Beleuchtung erhält; wer also sittliche Blößen sich gegeben hat, muß befürchten, daß das Schauspiel ihn in seiner wahren Gestalt zeige, daß er gleichsam auf offener Szene mit seinem eigenen Geheimnis konfrontiert werde.

Hiermit vergleiche man das Lob, das Hamlet den Schauspielern (II, 2) erteilt hat. Es lautet im Original: „They are the abstract and brief chronicles of the time". Auch wenn man das seit Schlegel-Tieck im deutschen Text stehende „Spiegel" durch das genauere „Abdruck" ersetzt, ist die Gedankenverwandtschaft der drei Stellen unleugbar. Der Schauspieler soll sich vor Übertreibung hüten, weil das Schauspiel der Natur den Spiegel vorhält; wir sollen die Schauspieler ehren, weil sie ein Abbild des Zeitalters sind, der Bösewicht soll sich vor dem Schauspieler fürchten, weil er ihm seine Untat auf der Bühne nachspielt.

Nun wird, meine ich, jedem Leser aufgefallen sein, daß in dieser Gedankenreihe gerade der erste und wichtigste Begriff ausgelassen ist, der des Dichters, der doch dem Schauspieler erst das schafft, was er den Zuhörern vorzuspielen hat. Nichts deutet auf den Gegensatz hin zwischen der schnell und spurlos vorübergehenden Kunst des Mimen und der noch nach Jahrtausenden lebenden Schöpfung des Dichters, dem Schiller im Prolog zum Wallenstein klassischen Ausdruck gegeben hat. Im ganzen „Hamlet", in dem

von der Kunst des Schauspielers und vom Theater so viel die Rede ist, wird vom Dichter nicht gesprochen.

Das könnte damit erklärt werden, daß Hamlet es stets mit Schauspielern zu tun hat und daß seine Gedanken auf die Gonzago-Tragödie nicht als Dichtwerk, sondern auf ihre Aufführung und den Eindruck, den diese machen wird, gerichtet sind. Wenn man aber bedenkt, wie leicht sonst Shakespeare auf ein nahe liegendes Gedankengebiet übergeht, so muß der Grund doch wohl ein anderer und tieferer sein. Er, der Dichter-Schauspieler, the actor-dramatist oder actor-playwright, wie man damals sagte, hat überhaupt diesen Gegensatz in sich nicht gefühlt; er kennt kein von der Bühne losgelöstes Buchdrama. Allerdings ist es das Auge des Dichters, das, zum Himmel hinauf und zur Erde hinabblitzend, das Weltbild in sich auffängt; um aber dieses Bild leuchten zu lassen und der Menschheit zu offenbaren, dazu bedarf es der Kunst des Schauspielers, welche die selbstverständliche Voraussetzung zu der des Poeten ist, da er ja das Dichterwort durch seine Leistung erst zur Realität bringt. Auch der von Hamlet gebrauchte Ausdruck „the purpose of the playing" (der Zweck des Spielens) weist darauf hin, daß es sich hier nicht um das Schauspiel als Dichtung, sondern als Theatervorstellung handelt. Ein Dichter spricht hier zu Schauspielern so, als wenn sie erst seinem Werke das rechte Leben geben.

Endlich ist zu beachten, das Hamlets Rede bis zum Ende bei der Schauspielkunst verweilt. „Ich", sagt er im Namen Shakespeares, „habe Schauspieler spielen sehen und von anderen preisen hören, die, gelinde zu sprechen, weder den Ton noch den Gang

von Christen, Heiden oder Menschen hatten, und so stolzierten und blökten, daß ich glaubte, irgendein Handlanger der Natur hätte Menschen gemacht und sie wären ihm nicht geraten; so abscheulich ahmten sie die Menschheit nach." Auch diese drastische Schilderung trifft nur den Komödianten, nicht den Poeten. Für uns ist übrigens dies Zurücktreten des Dichters vor dem Schauspieler weit auffallender als für die Engländer zur Zeit der Elisabeth. Sie schätzten, wie wir oben zeigten, die volksmäßigen Dramen nicht so hoch ein, wie die Erzeugnisse der gelehrten Poesie und waren durch ihr Bühnenwesen daran gewöhnt, den Dichter neben dem Schauspieler als ein Glied des Theaters und zwar nicht als das wichtigste von beiden zu betrachten. Ein Theaterstück galt ihnen nicht als der unmittelbare Ausfluß einer Künstlerseele, sondern als Produkt des Zusammenarbeitens vieler.

Was hat nun Hamlet mit seiner dramaturgischen Meisterleistung gewonnen? Scheinbar nichts, denn obwohl er durch sie die gewisse Beglaubigung der Geistererscheinung hat, benutzt er sie nur zu Vorwürfen gegen die Mutter, schont den betenden Verbrecher und läßt sich ohne jeden Widerstand auf die Reise nach England schicken. Der König im Gegenteil, der den Grund des scheinbaren Wahnsinns und damit die Gefährlichkeit des Neffen erkannt hat, handelt jetzt energisch und entledigt sich seiner auf eine ihn selbst nicht bloßstellende Weise. Und dennoch hat Werder recht, wenn er das Schauspiel im Schauspiel den Lebensnerv der Tragödie nennt. Es hat, wie es Hamlets Absicht war, die Wahrheit ans Licht gebracht und treibt den König zu Maßregeln, die trotz seiner skrupellosen

Schlauheit zu seinem eigenen Verderben ausschlagen. „Hamlet hat", wie Wolff II, S. 123, sagt, „nach dem Schauspiel im Schauspiel seine Rolle ausgespielt, aber die überirdische Macht braucht ihn noch zur Vollziehung ihres unabwendbaren Ratschlusses." In der Schauspielszene wird diese Macht dem Zuschauer lebendig vor die Augen geführt. Er fühlt, wie auch hier das Schauspiel seinen uralten Zweck erfüllt, wie es dem königlichen Verbrecher den Spiegel seiner Schande vor die Augen hält und mit ihm all die scheinheiligen Persönlichkeiten seines äußerlich so ehrbaren Hofes an den Pranger stellt. Er fühlt, daß, wie auch Hamlet weiterhin handeln möge, die ewige Gerechtigkeit unfehlbar ihren Lauf nehmen wird. Aus dieser hohen Bedeutung der Szene erklärt sich das liebevolle Eingehen des Dichters auf alles, was mit dem Theaterwesen zusammenhängt. Und es ist gewiß kein bloßer Zufall, wenn dasjenige Werk, welches uns den Schauspieler und Regisseur Shakespeare am deutlichsten enthüllt, zugleich uns den tiefsten Blick in die Seele des Menschen tun läßt. Shakespeare ist eben, um mit einem Worte Eduard Devrients (Gesch. d. deutschen Schauspielkunst II, 378) zu schließen, der „geniale Mensch, in dem der alte Zwiespalt zwischen Dicht- und Schauspielkunst auf das vollkommenste aufgehoben war; in ihm durchdringen sich beide, und jede will nur für die andere gelten und jede führt die andere zu den vollkommensten Triumphen."





IV

Der „Sommernachtstraum“ und andere Beispiele von Komödien in der Komödie

Das Schauspiel im Schauspiel steht in seiner ideellen Bedeutung und tragischen Größe einzig da. Es kann aber zugleich als erster Beweis dienen für die unserm Dichter eigentümliche Neigung, auf der Bühne vor den zur Handlung gehörenden Personen Theater spielen zu lassen, die Bühne selbst also zum Theater zu gestalten.

Hierfür bietet uns zunächst im „Sommernachtstraum“ die Rüpelkomödie von Pyramus und Thisbe ein weiteres bekanntes Beispiel. Die Welt, in die uns dies zur Hochzeit eines hochadligen Paares verfaßte Festspiel einführt, ist eine phantastische; verliebte Lords und Ladies, neckische Elfen und tölpelhafte Vertreter der Zünfte vereinigen sich zu einem reizvollen Ganzen, und ein wichtiger Bestandteil der Handlung ist ebenfalls eine theatralische Huldigung, die dem Fürsten Theseus zu seiner Hochzeit von seinen guten Untertanen dargebracht wird. Die Naivität des großen Dichters zeigt sich uns hier in besonders hellem Lichte. Die Namen Theseus und Hippolyta versetzen uns nicht in die Gefilde des Ilissus an die zur Akro-

polis führenden Propyläen. Wir bleiben in England, in der lieblichen Landschaft des Avon und zwar zu einer Zeit, die dem Dichter selbst noch nicht fern lag, wo für die Aufführung geistlicher und weltlicher Festspiele von den verschiedenen Handwerkerinnungen die dazu nötigen „Akteurs" gestellt wurden. Abgesehen von dem Humor, mit dem hier die Mängel der klassizistischen Rivalen Shakespeares parodiert werden, und von dem wunderbaren Kontrast zwischen der nüchternen Prosa der ehrsamen Handwerker und der sie umgebenden mondbeglänzten Märchenwelt bietet uns das Stück einen lustigen Widerschein der Tätigkeit seines Verfassers; und zwar interessieren uns die Szenen, in denen das Festspiel vorbereitet und einstudiert wird, durch den in ihnen zur Sprache kommenden schauspielerischen Apparat, die Vorstellung selbst durch die Aufnahme, die sie bei den vornehmen Zuschauern findet.

Die erste Zusammenkunft der „Kompagnie" wird von Peter Squenz, dem Zimmermann, als Regisseur eingeleitet. Nachdem er den Titel der „höchst kläglichen Komödie" genannt — sie wird hier als Interludium, später (V, 1) als Maske bezeichnet — und die Namen der aus ganz Athen auserlesenen Spieler verlesen hat, kommt es zur Rollenverteilung. Der von seinem Talent stark überzeugte Weber Zettel ist zwar zufrieden, in der Heldenrolle des Pyramus einen Liebhaber zu agieren, „der sich höchst tapfer vor Liebe umbringt"; den besten Humor aber glaubt er für einen Tyrannen zu haben: „ich könnte einen Herk'les kostbar spielen, oder eine grimmige Rolle, wo man alles kurz und klein schlagen muß". Als Flaut, der Bälgen-

flicker, den Part der Thisbe übernehmen soll und zu seinem Erstaunen erfährt, daß Thisbe kein irrender Ritter, sondern ein Fräulein ist, ruft er erschrocken aus: „Na, meiner Seel', laßt mich keine Weiberrolle machen; ich kriege schon einen Bart!" Squenz beruhigt ihn durch die Belehrung, daß diese Rolle in einer den Bart bedeckenden Maske gespielt wird. Sobald Zettel dies vernommen, meldet er sich auch zu dieser Rolle. Squenz aber weist ihn energisch zurück, ruft noch schnell die Namen der Genossen, welche Thisbes Mutter, Pyramus' Vater und den Löwen spielen sollen, auf und sagt dann erleichtert: „Und so wäre denn halt 'ne Komödie in den Schick gebracht". Aber er hat zu früh gejubelt. Schnock, der schüchterne Schreiner, der für den Löwen vorgeschlagen ist, fürchtet wegen seines schwachen Kopfes, seinen Part nicht auswendig lernen zu können, und nun meldet sich der eitle Zettel zum dritten Male: „Laß mich den Löwen auch spielen; ich will brüllen, daß es einem Menschen im Leibe wohl tun soll, mich zu hören."

Wie oft mag nicht Shakespeare als Regisseur es mit Leuten zu tun gehabt haben, die, wie Zettel, von der Spielwut besessen, glauben, daß sie jegliche Rolle besser spielen können als irgendein anderer, und die sich nur durch Schmeichelei zur Vernunft bringen lassen: „Ihr könnt", sagt Squenz zu ihm, „keine Rolle spielen als den Pyramus; denn Pyramus ist ein hübscher Mann, wie man ihn nicht alle Tage sieht, ein lieblicher, feiner Kavalier." Wie oft mag er es auch erlebt haben, daß ein Spieler auf Nebensachen das größte Gewicht legt, wie hier Zettel auf den Bart, den

er als Pyramus tragen soll, und daß er dabei ebenso töricht verfährt wie Zettel, der voll Begeisterung ausruft: „Ich will ihn machen entweder in dem strohfarbenen Bart, oder in dem orangegelben Bart, oder in dem karmesinroten Bart, oder in dem französischen Kronenbart, dem ganz gelben." Er schwärmt für Farben, die gerade für Diebe, Mörder, Verräter und ähnliches Gelichter üblich waren, wie z. B. Shylock einen karmesinroten Bart trug. Zum Schluß werden die Papierzettel mit den ausgeschriebenen Rollen verteilt; höflichst sagt Squenz: „Hier, Meisters, sind eure Rollen, und ich muß euch bitten, ermahnen und ersuchen, sie bis morgen nacht auswendig zu wissen." Zu der Probe nämlich, für die Squenz auch ein Verzeichnis der Requisiten mitzubringen verspricht, wird die Nachtzeit und ein einsamer Platz im Schloßwalde bestimmt, „damit die Sache in der Stadt nicht auskomme". Der Herzog soll überrascht werden.

Pünktlich stellen die braven Gesellen in mondheller Sommernacht zur Probe sich ein (III, 1). Squenz lobt den Platz: „Dieser grüne Fleck soll unsere Bühne sein, dieses Weißdorngebüsch unsere Kammer zum Anziehen." Dann führt Zettel wieder das große Wort, Zwei schreckliche Bedenken sind ihm gekommen: „Pyramus muß ein Schwert ziehen, um sich selbst umzubringen, und das können die Damen nicht vertragen", und: „Werden die Damen nicht auch vor dem Löwen erschrecken? . . . es gibt keinen schrecklicheren Wildvogel als so'n Löwe, wenn er lebendig ist." Diesmal gehen alle, auch der Regisseur Squenz, auf seine Ideen ein, und zur Beruhigung des weiblichen Publikums sollen zwei aufklärende Prologe in acht- und sechs-

silbigen Versen verfaßt und eingelegt werden. Um zwei neue schwierige Punkte, das Erscheinen des Mondes und die Herstellung der Wand, welche die Häuser der Liebenden trennt, zu erledigen, werden zwei neue Rollen geschaffen, die des Mannes im Monde und der Wand.

Nunmehr beginnt die Probe mit einem Dialog zwischen Pyramus-Zettel und Thisbe-Flaut. Zettel verspricht sich einmal bedenklich, macht aber sonst seine Sache gut und geht dann vorschriftsmäßig in das Bühnenhaus, d. h. hinter die Hecke, um sich zu versichern, daß ihr Gespräch nicht vom Vater Thisbes belauscht wird. Flaut als Thisbe dagegen haspelt seinen Part so unsinnig herunter, daß Squenz ihn unterbricht: „Du sagst ja deine ganze Rolle auf einmal her, Stichworte und alles!“ Und als nun Zettel auf das von Squenz wiederholte Stichwort hinter der Hecke mit einem Eselskopf begabt hervortritt, da laufen, über diesen Spuk entsetzt, die andern schleunigst davon.

Aus seinem Elfentraum erwacht Zettel (IV, 1) mit den Worten: „Wenn mein Stichwort kommt, ruft mich“, und sieht sich pflichtgemäß nach den Genossen um. Bald aber fällt ihm sein wunderbares Erlebnis ein, er will Peter Squenz, der also nicht nur im Rufe eines Mimen, sondern auch eines Poeten steht, bitten, ihm davon eine Ballade zu schreiben, die er gegen das Ende des Stückes vor dem Herzog singen will. Dann versetzt uns der Dichter in Squenzens Haus, wohin die Spieler vor dem Spuk sich geflüchtet haben. Hocherfreut über sein Erscheinen, fragen sie ihn, was er erlebt habe. Er aber schweigt klüglich von seiner

Metamorphose und übernimmt nun selbst mit großem Eifer das Amt des Regisseurs: „Kriegt eure Gerätschaften herbei! Gute Schnüre an eure Bärte! Neue Bänder an eure Schuh'. Kommt gleich beim Palaste zusammen; laßt jeden seine Rolle überlesen; denn das Kurze und das Lange von der Sache ist: unser Spiel geht vor sich . . . Keine Worte weiter, fort! marsch, fort!"

Am Schlusse des 4. Aktes sind bereits mit der Versöhnung Oberons und Titanias auch die Irrungen der beiden liebenden Paare glücklich entwirrt, und in aller Ruhe wird am Beginn des letzten Aufzugs vor Theseus und Hippolyta über die Wahl des für die dreifache Hochzeitsfeier passendsten Stückes verhandelt. Philostrat, der Lord Kammerherr, der den Fürsten die Liste der dazu eingereichten Festspiele überreicht, hat „das kurz-langweilige Spiel vom jungen Pyramus und Thisbe, seinem Lieb" selbst probieren sehen und warnt deshalb seinen Gebieter davor. Trotzdem entscheidet Theseus sich dafür, und die Vorstellung beginnt vor versammeltem Hofe.

Nach dem üblichen Trompetenstoße erscheint der Prolog, der seine hölzernen Verse so sinnlos herunterleiert, daß es von ihm heißt: „Der Bursche hat seinen Prolog geritten wie ein wildes Füllen". Sodann gibt es eine Art Pantomime: Pyramus, Thisbe, Wand, Mondschein und Löwe treten auf, und der Prolog erklärt nicht nur die Bedeutung eines jeden Akteurs, sondern auch die ganze Handlung des Stückes. Damit nicht genug, nehmen noch die Wand, der Löwe und der Mond vor dem erlauchten Publikum das Wort, um ihre mimische Bedeutung zu erklären. Endlich

beginnt das Stück selbst, das nunmehr ebenso schnell wie lustig sich abspielt. Ein Epilog, den Zettel dem Herzog anbietet, wird abgelehnt — offenbar mit Rücksicht auf den Epilog Drolls, der das ganze Festspiel beschließen soll. — Pyramus und Thisbe, die eben als Leichen dalagen, springen plötzlich auf und führen einen bäurischen Bergomasker Tanz auf, der nach Art eines Jig die spaßhafte Tragödie beendet.

Diese burleske Parodie, die trotz aller phantastischen Übertreibungen gewiß auf manches Erlebnis aus der Bühnenpraxis, besonders auf die Extravaganzen der Kollegen vom tragischen Fach, zurückgeht, würde nicht ein so herzliches, wahrhaft festliches Lachen auslösen, wenn sie nicht mit einem Humor geschrieben wäre, der die Teilnahme des Dichters an den kindlichen Bemühungen seiner Handwerker bekundet. Im ganzen Verlauf der sogenannten Rüpelszenen wird von diesen kein rohes Wort gesprochen, während bekanntlich in Shakespeares Dramen sich bisweilen die zarten Lippen vornehmer Damen vor den anzüglichsten Witzen nicht scheuen. Auch liegt manchmal über ihren Reden trotz ihrer logischen Ungereimtheit ein poetischer Hauch. Biblisch klingt es, wenn Zettel nach seinem Erwachen sagt: „Des Menschen Auge hat's nicht gehört, des Menschen Ohr hat's nicht gesehen, des Menschen Hand kann's nicht schmecken, seine Zunge kann's nicht begreifen, und sein Herz nicht wieder sagen, was mein Traum war.“ Hauptsächlich aber denke man an das milde, fast liebevolle Urteil des Theseus, der ja am Anfange des Aufzugs mit seinem Ausspruch über das Wesen der Dichtkunst sich als berufener Vertreter des Dichters

legitimiert hat. Auf seine Frage nach dem Stande der Spieler hat ihm Philostrat erwidert:

> Männer, hart von Faust,
> Die in Athen hier ein Gewerbe treiben,
> Die nie den Geist zur Arbeit noch geübt,
> Und nun ihr widerspenstiges Gedächtnis
> Mit diesem Stück für Euer Fest geplagt.

Trotzdem bleibt Theseus dabei:

> Ich will's hören,
> Denn nie kann etwas mir zuwider sein,
> Was Einfalt darbringt und Ergebenheit.

Und als auch Hippolyta Bedenken äußert, sagt er zu ihr:

> Was sie versehen, ihnen nachzusehn
> Sei unsre Lust. Was armer, will'ger Eifer
> Unedel tut, beurteilt edle Rücksicht
> Nach seinen Kräften, nicht nach dem Erfolg.

Endlich, als Hippolyta ausruft: „Dies ist das einfältigste Zeug, das ich jemals hörte", belehrt er sie: „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn die Einbildungskraft nachhilft." In der Schauspielkunst, meint er, sind die besten wie die schlechtesten Leistungen nur Schatten, d. h. Abbilder der Wirklichkeit; deshalb können wir bei gutem Willen mit Hilfe unserer Einbildungskraft auch den schlechtesten einigen Wert verleihen. Auf die Frage Zettels: „Beliebt es Euch, den Epilog zu sehen?" erwidert er allerdings: „Keinen Epilog, ich bitte euch; euer Stück bedarf keiner Entschuldigung. Entschuldigt euch nur nicht. Wenn alle Schauspieler tot sind, braucht man keinen zu tadeln." Dieser letzte Satz, der in Schauspielerkreisen zum ge-

flügelten Wort geworden ist und es vielleicht schon zu Shakespeares Zeiten war, ist jedenfalls mehr lustig als spitzig. Und wenn Theseus auch am Schlusse das Spiel ein „greifbar plumpes" nennt, so fügt er doch sofort lobend hinzu, daß es ihm den trägen Gang der Nacht hinweggetäuscht habe. Auch die kritischen Bemerkungen der Hofleute haben nichts Höhnisches oder gar Bissiges an sich; man fühlt, wie sie selber sich über die Gelegenheit freuen, gute Witze zu machen. Das ist überhaupt das Charakteristische dieses Spiels: Es ist eine Parodie, und jede Parodie hat etwas Verneinendes an sich, insofern sie auf etwas Besseres hinweist, das nicht vorhanden ist. Und doch bildet diese Sommernachtstraumparodie einen wesentlichen und höchst positiven Bestandteil eines Festspiels, dessen freudig-übermütige Stimmung sogar hauptsächlich in ihr widerstrahlt. Das wäre nicht möglich, wenn nicht der Verfasser ihren wunderlichen Vertretern besonders sympathisch gegenüber stände. Auch hier zeigt sich die schaffende Phantasie des Dichters aufs glücklichste gepaart mit den Empfindungen und dem Bühneninstinkte des Schauspielers.

Wie im letzten Akt des „Sommernachtstraums" von den Mitspielern ein lustiges Stück aufgeführt wird, so auch in dem Vorspiel (Induction) zur „Bezähmten Widerspenstigen". Ein von der Jagd in heiterer Laune zurückkehrender Lord sieht am Wege den sinnlos betrunkenen Schlau liegen und hat den Einfall, ihn von seinen Dienern auf sein Schloß tragen zu lassen mit der Weisung, ihn beim Erwachen aus seinem dumpfen Schlaf als Lord zu behandeln. In diesem Augenblick ertönt eine Trompete, das übliche Signal der Ankunft

wandernder Schauspieler. Dem Schloßherrn kommen sie sehr gelegen; er befiehlt, sie gut zu bewirten, und verpflichtet sie für eine Vorstellung, da, wie er sagt, er einen Spaß sich vorgesetzt, wo sie mit ihrem Witz ihm helfen können. Wir haben nun zunächst die Komödie, die der erwachte Trunkenbold mit den ihn bedienenden Lakaien und dem als seine Gemahlin verkleideten Pagen vor dem rechten Lord zu spielen hat. Dann wird ihm gemeldet, daß zur Heilung seines Trübsinns die Ärzte ihm das Anschauen eines Theaterstückes verordnet hätten, und nun beginnt vor dem seltsamen Ehepaar, das sich auf den im Hintergrund befindlichen Balkon zu setzen hat, die Aufführung der „Bezähmten Widerspenstigen". Nur einmal noch, am Schluß der ersten Szene, wird dies Spiel dadurch unterbrochen, daß ein Diener den vermeintlichen Lord vor dem Einschlafen warnt; mit den Worten: „Es ist eine sehr schöne Arbeit — wenn sie nur erst fertig wär'", hat Schlau seine Rolle ausgespielt.

Mit Recht verzichtete Shakespeare auf die peinliche Rückverwandlung des bedauernswerten Kesselflickers, wie sie in seinem Vorbilde am Schluß des Lustspiels erfolgt. Was ihn überhaupt dazu trieb, die Rahmenhandlung seiner Quelle beizubehalten, war wohl dreierlei: die derbe Komik eines plötzlich zum Aristokraten erhobenen armen Teufels, die Idee, daß Traum und Wirklichkeit oft ununterscheidbar sind, eine Idee, die ja auch seinem Sommernachtstraum zugrunde liegt, und, last not least, seine Neigung auf dem Theater Theater spielen zu lassen. Bemerkt sei noch, daß er wie im Hamlet auch hier bei der Unterredung des Lords mit den Schauspielern Persönliches

aus seinem Bühnenleben einfließen läßt. Der Lord sagt von einem Mitglied der Truppe:

Den Burschen kenn' ich noch,
Er spielte eines Pächters ält'sten Sohn;
Es war, wo Ihr so hübsch warbt um das Mädchen;
Ich weiß nicht Euren Namen, doch die Rolle
Ward passend und natürlich dargestellt.

Und als der erste Schauspieler fragt: „War es nicht Sinklo, den Euer Gnaden meint?" erwidert er: „Der war es auch; du spieltest ihn vortrefflich." Sincklo hieß ein Mitglied der Shakespeareschen Truppe, dem diese Rolle wohl übertragen war.

Besonders reich an lustigen Intermezzi dieser Art ist die an Handlung auffallend arme Komödie „Verlorene Liebesmüh". Es ist, als ob durch sie dieser Mangel verhüllt werden soll. Der König von Navarra hat mit dreien seiner Barone eine Akademie gegründet mit Statuten, die kein vernünftiger Mensch durchführen kann. Auch werden sie beim Anblick der französischen Prinzessin und ihrer drei Hoffräulein nach kurzem Bedenken dem Gelübde, ihrer Studien halber jeden weiblichen Umgang zu meiden, untreu und beschließen, durch eine Maskerade sich die Herzen der ebenso spröden wie redegewandten Damen zu erobern.

Der Plan wird durch Boyet, den diplomatischen Begleiter der Prinzessin, den Damen verraten, und sie kommen auf den Einfall, ihrerseits die verliebten Paladine durch eine Gegenmaskerade gründlich irrezuführen (V, 2). Sie legen Masken an und vertauschen die vor kurzem von ihren Verehrern erhaltenen und als Abzeichen getragenen Geschenke. Infolge dieser List

nimmt die merkwürdige Maskerade — den als Moskowiter verkleideten vier Herren gehen außer einem Pagen, der den Prolog sprechen soll, musizierende Mohren voraus — einen für die Veranstalter höchst beschämenden Verlauf. Ein jeder wählt eine andere Dame, als die er im Sinne hatte, und diese schlägt mit schnippischen Worten den Tanz ab. Um das Maß der Beschämung voll zu machen, wollen die Damen bei dem Wiedersehen nach der Maskerade sich so stellen, als ob sie überhaupt niemanden erkannt hätten. Rosaline ermuntert sie dazu mit den Worten:

Laßt uns, erkannt wie unerkannt, sie höhnen,
Lacht des Besuchs, den Narren uns gemacht
In ungestalter Moskowiter Tracht.
Tut fremd und wundert euch, was sie bewog
Zu ihrer seichten Maske mit Prolog,
Erbärmlich abgefaßt und vorgetragen;
Wie solch ein plumpes Spiel sie konnten wagen!

Auf dieses Maskenspiel, dessen witzige Wortgefechte ganz in den galanten Stil von Lilys Roman „Euphues" getaucht sind, folgt als Kontrast und Parodie das volksmäßige, derbe Intermezzo der Neun Helden. Der König will es abweisen; er fürchtet, daß die plumpen Spieler ihm vor den Damen Schande bringen werden. Aber Biron sagt mit Bezug auf ihr eigenes verfehltes Spiel: „Schaden bringt es nie, wenn's schlechter gerät, als wir's gemacht, des Königs Kompanie". Es geht also vor sich.

Der bramarbasierende Spanier Armado agiert den Hektor von Troja, sein vorlauter Page Motte den Herkules, der dumme Schäfer Schädel den Pompejus, der gutmütige Dorfpfarrer Nathanael Alexander den Großen und der pedantische Schulmeister Holofernes

den Judas Maccabäus. Da sie für die typische Neunzahl nur fünf Helden sind, so heißt es:

Und bringt der erste Akt den vier Helden keinen Schimpf,
So wechseln sie die Tracht und spielen die andern fünf.

Dies burleske Spiel wird nun gerade wie im Sommernachtstraum zur Belustigung der vornehmen Hofgesellschaft aufgeführt; den Spielern aber geht es schlechter als den Handwerkern von Athen. Es fehlt ihnen ein Theseus, der sie in seinen ritterlichen Schutz nähme; sämtliche Zuhörer, die Damen wie die Herren, überschütten sie mit spöttischen Witzen und Zwischenrufen. Das entmutigt indessen den stolzen Spanier und seine einfältigen Genossen so wenig, daß sie selbst nach dem Eintreffen der Trauerbotschaft vom Tode des Königs von Frankreich den König von Navarra ersuchen, „den Dialog anzuhören, welchen die zween gelahrten Männer zusammengestellet zur Verherrlichung der Eule und des Kuckucks; er sollte dem Ende unsers Spieles angefügt werden." Mit diesem Dialog endet in der Tat die „Verlorene Liebesmüh", deren Handlung, wie oben schon angedeutet, überhaupt zu keinem Abschluß gelangt.

Wie der altenglische Humor, dessen Meister Shakespeare ist, zu extemporiertem Theaterspielen geneigt ist, das zeigt sich besonders köstlich in der Falstaffszene in „Heinrich IV. A", II, 4. Nachdem der Prinz seinem Begleiter Poins von der Brüderschaft erzählt hat, die ihm sämtliche Küfer des „Wilden Schweinskopfs" angetragen haben, vertreibt er sich die Zeit mit einer lustigen Szene, in der, ohne es zu wissen, der Unterkellner Franz mit seiner stehen-

den Redensart: „Gleich, Herr, gleich“, die Hauptrolle spielt. Darauf sagt der Prinz zu Poins: „Ruf doch Falstaff herein, ich will den Percy spielen, und der verdammte Fleischkloß soll Dame Mortimer, sein Weib, vorstellen.“ Aus dieser Vorstellung wird nichts, da in demselben Augenblick Falstaff eintritt und mit den Lügenerzählungen von seinem nächtlichen Kampfe dem Humor des Prinzen hinreichend Nahrung gibt. Nunmehr macht Sir John, um die Gedanken von sich und seiner Feigheit abzulenken, den Zechkumpanen den Vorschlag: „Brave Jungen, Goldherzen! Alle Titel guter Kameradschaft seien euch gegönnt! He, sollen wir lustig sein? Sollen wir eine Komödie extemporieren?“ Auch aus diesem Vorschlag wird nichts, da der Prinz darauf ironisch erwidert: „Schön! Und sie soll von deinem Davonlaufen handeln.“ Als dann vom Hofe die Nachricht eintrifft, der Prinz solle morgen zu seinem Vater kommen, und Falstaff dazu bemerkt, er werde entsetzlich vom König ausgescholten werden, er solle sich eine Antwort aussinnen, da kommt es sogar zu einer Doppelkomödie. Zunächst fordert Prinz Heinz den Ritter auf: „Stelle du meinen Vater vor und befrage mich über meinen Lebenswandel“. Worauf dieser erfreut antwortet: „Soll ich? topp! — Dieser Armstuhl soll mein Thron sein, dieser Dolch mein Zepter und dies Kissen meine Krone“. Und Falstaff spielt seine Rolle so rührend, daß Frau Hurtig ausruft: „Ach, der Vater, was er sich für ein Ansehn gibt!“ und „O prächtig! Er macht es den Vagabunden, den Komödianten, so natürlich nach, wie ich es je gesehen habe!“ Sodann aber werden zum Leidwesen des Alten die Rollen gewechselt. Der

Prinz fährt ihn barsch an: „Sprichst du wie ein König? Nimm du meinen Platz ein, und ich will meinen Vater vorstellen“. Vergeblich sucht sich nun Sir John als Kronprinz den gepfefferten Strafreden des neuen Königs durch eine rührende Schilderung des „lieben, guten, biederen, tapferen Hans Falstaff“ zu entziehen, als plötzlich die Meldung von der Ankunft des Sheriffs mit der Wache die Vorstellung unterbricht.

Von ähnlicher Art, wenn auch kürzer und nicht von so goldenem Humor getragen, sind die beiden folgenden Stellen. In „Troilus und Cressida“, III, 3 will Achill den Thersites als Abgesandten zu Ajax schicken. Thersites, eingedenk der von Ajax erhaltenen Schläge, meint, er werde ihm doch nichts antworten, er habe seine Zunge nur im Arm. „Ich will ihn euch vorstellen; laßt nur Patroklus Fragen an mich richten, ihr sollt das Schauspiel vom Ajax sehn.“ Achill ist damit einverstanden; er sagt dem Patroklus, um was er den tapfern Ajax in Demut ersuchen soll, und das Schauspiel beginnt.

Patroklus: Zeus segne den großen Ajax!
Thersites: Hm!
Patr.: Ich komme von dem edlen Achilles —
Thers.: Ha!
Patr.: Der Euch in aller Demut ersucht, Hektor in sein Zelt einzuladen.
Thers.: Hm!

In noch fünf ähnlichen Fragen und Antworten spinnt sich der groteske Dialog ab, dem Achill mit Begeisterung zuhört.

In „Ende gut, alles gut“, II, 2 rühmt sich der Narr, er wisse eine Antwort, die auf alle Reden passe

und schlägt seiner Herrin, der Gräfin von Roussillon, vor, die Probe darauf zu machen und mit der Frage, ob er ein Hofkavalier sei, zu beginnen. Diese geht darauf ein, und es folgt nun ein halbes Dutzend Fragen, auf welche die stereotype Redensart des Narrn: „Ach Gott, Herr", mehr oder weniger paßt, bis dann die Gräfin selbst sagt: „Ich bin eine recht verschwenderische Hausfrau, daß ich meine Zeit so spaßhaft mit einem Narren verbringe". So wird hier durch ein lustiges Frage- und Antwortspiel die ernste Handlung unterbrochen. — Ähnlich ist in demselben Stück, (I, 1), das Wortduell, zu dem Helena trotz ihrer Betrübnis über die Abreise des im stillen geliebten Grafen von Roussillon den leichtsinnigen Begleiter des Jünglings, Parolles, herausfordert. Obwohl sie weiß, daß dieser ein ausgemachter Lügner und Feigling ist, kann sie es nicht lassen, ihn in scherzendem Tone anzureden: „Ihr seid ein Stück von Soldaten; laßt mich Euch eine Frage tun: Die Männer sind dem Jungfrauentum feind; wie können wir's vor ihnen verschanzen?" Das heikle Thema wird von beiden in ergiebigster Weise behandelt, bis Helena es mit den Worten abbricht: „Nicht weiter von meiner Jungfrauschaft jetzt". Der Dichter hat uns hier wohl auf die Kühnheit vorbereiten wollen, mit der späterhin Helena vorgeht, um Gattin des widerspenstigen Gatten zu werden. — Ja, selbst Desdemona läßt sich (Oth. II, 1) mit Jago in ein heiteres Redespiel ein, indem sie die Frage an ihn richtet: „Was schriebst du wohl, wenn du mich loben solltest?" Worauf Jago sich als höchst geschickter Improvisator entpuppt, der alle von Desdemona in scheinbar übermütiger Laune ihm gestellten

Fragen mit drastischem Witz und in tadellosen Versen beantwortet, bis ein Schiffssignal die Ankunft des durch den Sturm zurückgehaltenen Feldherrn verkündet. Sie selbst erklärt uns ihr Betragen durch die beiseit gesprochenen Worte: „Ich bin nicht fröhlich, doch verhüll' ich gern den innern Zustand durch erborgten Schein“. Ihre Munterkeit ist also die Folge einer düsteren Vorahnung. Das harmlose Vertrauen, das sie bei diesem Spiel dem Urheber ihres Verhängnisses beweist, erweckt in dem Herzen des über den Charakter Jagos bereits unterrichteten Hörers ein beängstigendes Vorgefühl der ihrer harrenden Leiden. Immerhin scheint mir dies Beispiel besonders charakteristisch für den Schauspieler-Dichter; die Freude an mimischer Improvisation ist allen seinen Gestalten angeboren.

Ein in die Handlung selbst eingreifendes Theaterspielen entsteht, wenn mehrere der handelnden Personen sich verabreden, eine andere zu foppen, und diese in ihrer Einfalt auf die ihr zugedachte Rolle eingeht. Hierauf beruht die überwältigende Komik der Malvolioszenen in „Was ihr wollt“. Auf Antrieb Fabians und des Junker Tobias hat die schlaue Kammerzofe Maria mit verstellter Hand einen Brief geschrieben, der den ihnen verhaßten, puritanischstrengen Haushofmeister veranlaßt, sich einzubilden, seine schöne Herrin, die Gräfin Olivia, habe sich in ihn verliebt. Die Verrücktheiten, die der Geprellte infolgedessen angibt und die seine Feinde, ohne daß er es ahnt, beobachten, sind so ungeheuerlich, daß Fabian (II, 5) ausruft: „Ich wollte den Anteil an diesem Spaß nicht für den reichsten Jahresgehalt vom Großmogul hin-

geben." Besonders glänzend gestaltet sich diese Erfindung für das Spiel des Narrn im 4. Akt: er hat dem in ein dunkles Zimmer gesperrten Malvolio zuerst als Pfarrer Ehren Matthias die Leviten zu verlesen, dann mit eigener Stimme mit ihm zu verhandeln und dazwischen allerlei lustige Couplets zu singen. Das Stück, dessen zweiter Titel „The twelfth night" (Dreikönigsabend, Beginn des Karnevals) auf das Übermütige seines Inhalts hinweist, enthält noch eine Komödie dieser Art. Fabian (III, 4) kündigt sie mit den Worten an: „Hier ist wieder etwas für einen Fastnachtsabend" (More matter for a Mai-morning, Mehr Stoff für einen Maimorgen, vgl. S. 78). Es ist das Duell, zu dem die als Page verkleidete Viola und der nicht minder furchtsame Junker Christoph von Bleichenwang künstlich wider ihren Willen getrieben werden. Es beginnt mit einer heiteren Szene (III, 5), nimmt aber, wie man nachher erfährt, durch die Dazwischenkunft Sebastians, des der Schwester im Aussehen gleichenden Bruders, einen nicht ganz unblutigen Verlauf.

Auch in „Viel Lärm um nichts" handelt es sich um eine Komödie, mit welcher der Prinz von Arragon und sein Freund Claudio sich belustigen wollen, indem sie die ausgesprochenen Ehefeinde Benedikt und Beatrice ineinander verliebt machen. Die zwei vorbereitenden Szenen (II, 2 und III, 1) gelingen; die beiden sonst so klugen Vögel gehen in das ihnen gespannte Netz. Die erhoffte Hauptszene dagegen, die Aussprache der Verliebten, wird durch die inzwischen erfolgte Verleumdung Heros zu einer Begegnung von tragischem Ernste.

In „Ende gut, alles gut" wird dem nichtsnutzigen Parolles von den Edelleuten seiner Kompanie ein derber Streich gespielt, um den jungen Grafen von Roussillon von der Schändlichkeit seines bisherigen Mentors zu überzeugen. Sie bitten den Grafen: „O, des Spaßes wegen hindert sein Vorhaben nicht, laßt ihn seine Trommel holen . . . Wir wollen Euch noch erst eine kleine Jagd mit dem Fuchs halten, eh' wir ihm das Fell abziehen." Der Spaß wird dadurch eingeleitet, daß sie den Feigling in der Nacht überfallen und mit verbundenen Augen in ein Gefängnis bringen; die Komödie wird dann (IV, 3) in einem mit ihm angestellten Verhör mit aller Gründlichkeit zu Ende gespielt und erhält dadurch einen stark possenhaften Anstrich, daß die Verhörenden als angebliche Feinde vor dem nichts sehen könnenden Parolles ein phantastisches Kauderwelsch sprechen, das ihm dann jedesmal von einem Dolmetscher übersetzt wird. Als ihm zum Schluß die Binde von den Augen gerissen wird, erkennt er unter dem Hohngelächter der Umstehenden in den gefürchteten Feinden den Grafen Bertram und die Offiziere seiner Kompanie.

Die Handlung der „Lust. Weiber" besteht überhaupt in übermütigen Streichen, die dem ebenso dummen wie dreisten Falstaff von Frau Flut und Frau Page gespielt werden. Die beiden ersten werden deshalb kaum als Komödie in der Komödie empfunden. Mit dem letzten jedoch ist ein kunstvoll vorbereitetes Feenspiel verbunden, an dem so ziemlich sämtliche Personen des Stückes sich beteiligen. An der Eiche des sagenhaften Jägers Herne stellt sich der Verabredung gemäß Falstaff mit einem Hirschgeweih auf dem Kopfe

zur nächtlichen Zusammenkunft mit Frau Flut ein. Diese erscheint zur rechten Zeit; alsbald aber erhebt sich ein Höllenlärm, und eine Menge Elfen und Fackeln tragende Geister tauchen plötzlich aus dem Walde hervor; unter ihnen Sir Hug Evans als Satyr verkleidet und die liebliche Anna Page als Feenkönigin. Erschreckt wirft sich der dicke Ritter, um von den Geistern nichts zu sehen, platt auf die Erde und wird nun auf Geheiß der Königin von ihrem ganzen Gefolge tüchtig gezwickt. Den Schluß macht Herr Flut, der den Geprellten gründlich auslacht. Diese Szene, die sich dem Charakter einer opernhaften Feerie nähert, macht zugleich den Abschluß der übermütigen Handlung, da der Dichter sich wohl hütet, uns aus dem phantastischen Bezirke des Geisterwaldes noch einmal in die prosaischen Gassen von Windsor zurückzuführen.

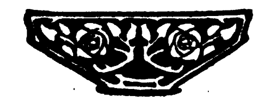
Ein opernhaftes Intermezzo ist eine Szene im Sturm (IV, 1) die in der märchenhaften Handlung dieses Stückes ihre Erklärung findet. Auf Befehl Prosperos sammelt der Luftgeist Ariel die ihm dienenden Geister zu einem Spiel zu Ehren Ferdinands und Mirandas, dem das Brautpaar entzückt zuschaut. Bei den Klängen einer sanften Musik erscheint Iris als Botin der Göttin Juno und ladet die reiche Ceres auf diesen Rasenplatz. Sie erscheint und ist erfreut, bei dieser Feier eines treuen Bundes nicht mit der ihr verhaßten Venus zusammenzutreffen. Nun naht auch Juno selbst; und beide segnen das Paar. Auf einen Wink der Iris eilen Nymphen und Schnitter herbei, die sich zum Tanze vereinigen. Das anmutige Intermezzo wird plötzlich von Prospero selber abgebrochen; er hat

sich besonnen, daß er in diesem Augenblick Ernsteres zu besorgen hat. — Man hat angenommen, daß der „Sturm“, ähnlich wie der „Sommernachtstraum“, eine Gelegenheitsdichtung und zwar zur Verheiratung der Tochter Jakobs I., Elisabeth, mit dem unglücklichen Kurfürsten Friedrich von der Pfalz gewesen sei, und gemeint, daß diese Szene als ein besonderer Glückwunsch an das hohe Brautpaar aufzufassen sei. Andere glauben, daß sie erst nachträglich für eine Aufführung bei Hofe gedichtet und eingelegt worden sei, wofür allerdings das unmotivierte Abbrechen des Spiels sprechen würde. Beide Annahmen aber sind nicht bewiesen.

Opernhaft geht es ferner beim Bankett des Timon zu (I, 2). Hinter der Szene ertönt ein Trompetenstoß, ein Kupido tritt ein und meldet die Ankunft von Damen, die das Auge der Gäste entzücken wollen. Timon, scheinbar überrascht, heißt sie willkommen, und es erscheint eine Maskerade von Amazonen, die Lauten in den Händen haben. Musik erklingt, und mit einem heiteren Tanze schließt das Zwischenspiel, offenbar ein Abbild der Maskeraden, durch die man damals die Feststimmung in vornehmen Häusern zu erhöhen pflegte. Daß Amazonen Tänzerinnen und Lautenschlägerinnen sind, will uns nicht recht in den Sinn; aber solche Bedenken kannte man damals trotz aller Begeisterung für die Antike nicht.

Auch das Festmahl, das in „Heinrich VIII“, 1, 4 der Kardinal Wolsey dem Hofe gibt, schließt mit Tanz und Schäferspiel; doch ist hier das Spiel im Gegensatz zu den beiden vorangehenden Stücken eng mit der Handlung verbunden. Der maskierte Monarch

wählt zur Tänzerin das schöne Hoffräulein Anna Bullen, verliebt sich in sie und faßt den Entschluß, sich von seiner Gemahlin Katharina scheiden zu lassen. Immerhin haben wir auch hier eine Maskerade, die vor den Augen der auf der Bühne zuschauenden Gäste sich abspielt, eine Art Komödie in der Komödie. Faßt man diesen Begriff noch weiter, so gehören Stellen hierher wie im „Hamlet" das vom König scheinbar zur Unterhaltung des Hofs angeordnete Schaufechten, oder die Szenen im „Kaufmann von Venedig", in denen die beiden Freier vor Porzia und ihrer Dienerschaft zum sichtlichen Vergnügen der Zuhörer ihre Reden an das Kästchen halten. Auch die Häufigkeit der Verkleidungen weist auf diesen Zug der unserem Dichter eigenen mimischen Veranlagung; denn der Schauspieler, der sich verkleidet, hat ja von diesem Augenblicke an in seiner neuen Maske nicht nur vor dem Theaterpublikum, sondern auch vor seinen Mitspielern eine Rolle zu spielen.





V

Im Bann der alten Bühnentradition

Auch Shakespeare war ein Kind seiner Zeit. Dies zeigt sich auch darin, daß er, der große Dramatiker, nicht nur in seinen Jugendwerken, sondern auch später bisweilen Mittel aus dem Bereich der alten Theatertradition angewendet hat, die dem Wesen des Dramas nicht entsprechen. Die natürlichste Erklärung dafür liegt in der vertrauten Verbindung, in der er durch seinen Beruf mit dem Theater stand, in der Gewöhnung an das, was damals die Bühne dem Publikum bot und vom Publikum noch beklatscht wurde. Jedes Loben und Tadeln liegt dem Zweck unserer Untersuchung völlig fern. Oft genug zeigt sich auch in diesem Banne der Meister. Wo es sich aber darum handelt, auf eine ältere, künstlerisch noch unvollkommene Entwicklungsstufe der Poesie zurückzugreifen und Spuren davon in einem Werke nachzuweisen, da stellt sich eine kritische Betrachtung gewissermaßen von selbst ein. Das Genie durchbricht ja die Schranken der Gewohnheit und führt eine neue Epoche herauf; aber auch für den genialsten Künstler gilt noch der alte Satz, daß die Gewohnheit unsere zweite Natur ist, besonders wenn er, wie dies bei dem Verfasser

der Dramen Shakespeares unzweifelhaft der Fall war, sich der Größe seines Genies nicht bewußt war, ein Nichtwissen, das wiederum im Hinblick auf das tägliche Ineinandergreifen seiner Schauspieler- und Dichtertätigkeit am ehesten zu begreifen ist. Er war ja nicht ein am dramatischen Himmel Englands plötzlich auftauchendes Meteor, sondern der Gipfel einer langen, ununterbrochen fortdauernden Entwicklung.

Zunächst kommt in Betracht, daß der Charakter der Elisabethanischen Bühne noch merklich durch die mittelalterlichen Moral Plays bestimmt war. Ihren Gestalten als typischen Vertretern abstrakter Begriffe fehlte das Individuelle und Persönliche, das erst nach und nach dank dem Einfluß antiker Vorbilder und dem wachsenden Geschmack des Publikums zur Geltung kam. Wenn das englische Theater von dem Unwesen der Allegorie befreit wurde, so dankt es das vor allem dem Genius Shakespeares. Und wenn auch er nicht immer diese Klippe vermieden hat, so vergegenwärtige man sich den Zug zum Allegorisch-Symbolischen, der bis an das Ende des 17. Jahrhunderts bekanntlich nicht nur in den bildenden Künsten, sondern auch auf vielen Gebieten der Dichtkunst eine unwiderstehliche Macht bewahrte.

Dieser Zug begegnet uns in einer seltsamen Szene seines Jugendwerkes, der blutigen Tragödie „Titus Andronicus" V, 2. Sie erinnert an Prestons „Kambyses", in dem „Grausamkeit" und „Mord" blutgefärbt die Bühne betraten. Tamora, die schändliche Gemahlin des Kaisers Saturninus, hat gehört, daß ihr von Lucius, dem zu den Goten übergegangenen Sohne des Titus, Gefahr drohe. Um ihr vorzubeugen, ver-

sucht sie, den schon so oft von ihr betrogenen alten Krieger noch einmal zu hintergehen. Als „Rache" verkleidet und begleitet von ihren als „Notzucht" und „Mord" verkleideten Söhnen, stellt sie sich ihm mit den Worten vor:

Ich bin die Rache, aus der Höll' entsandt,
Den Geier, der dein Herz nagt, wegzuscheuchen
Durch blutige Vergeltung an den Feinden. —

Titus geht auf den von ihr angeschlagenen Ton ein, indem er fordert, daß sie selber zunächst einmal ihre beiden bösartigen Begleiter umbringen möge:

Tu einen Dienst mir, eh' ich dir vertrau' —:
Sieh, dir zur Seite stehn Notzucht und Mord,
Nun gib Beweis, daß du die Rache bist;
Erstich sie, schleif sie an des Wagens Räder.
Dann will ich kommen und dein Fuhrmann sein
Und mit dir wirbeln um den Erdenball.
Schaff' dir zwei wackre Renner, schwarz wie Nacht,
Dein rächend Fuhrwerk fortzuziehn im Sturm;
Such' Mörder auf in ihrer schuld'gen Schlucht;
Und ist dein Karr'n von ihren Häuptern voll.
Dann steig' ich ab und trab' am Wagenrand,
Gleich einem Knecht zu Fuß, den ganzen Tag,
Vom Aufgang Hyperions dort im Ost,
Bis wo er abends spät sich taucht ins Meer;
Und Tag für Tag tu' ich dies schwere Werk,
Wenn du mir Mord und Notzucht dort vertilgst.

Bis zum Abgang der Kaiserin wird die Szene in diesem allegorischen Gewande weitergespielt. Diesmal aber ist Tamora die Getäuschte. Im Vertrauen auf die kindische Leichtgläubigkeit des Alten läßt sie die beiden Söhne zurück, die nun von Titus getötet und zur Speise für die Mutter hergerichtet werden.

Man wird dem Bilde des Titus vom Wagen der

Rache eine gewisse schaurige Größe nicht absprechen, und doch davon ebenso peinlich berührt sein, wie etwa in der Malerei von Rubens' Allegorie des Kriegs im Palazzo Pitti.

Das Frostige der Allegorie tritt ferner in dem Prolog zu „Heinrich IV. 2. T." zutage. Hier erscheint nach dem Muster der Moralspiele, vielleicht auch beeinflußt durch Chaucers epische Dichtung „Das Haus der Fama" eine „ganz mit Zungen bemalte Fama", die das Publikum über ihr eigenes Wesen belehrt:

> Ich von dem Osten bis zum müden West
> Rasch auf dem Winde reitend, mache kund,
> Was auf dem Erdenball begonnen wird.
> Auf meinen Zungen fliegt allzeit Verleumdung —

Es folgt ein ausgeführtes Gleichnis:

> Fama ist eine Pfeife,
> Die Argwohn, Eifersucht, Vermutung bläst,
> Und von so leichtem Griffe, daß sogar
> Das Ungeheuer mit zahllosen Köpfen,
> Die immer streitende und schwanke Menge,
> Drauf spielen kann.

Diese Belehrung schließt mit der naiven Frage:

> Allein wozu zergliedre
> Ich meinen wohlbekannten Körper so
> Vor meinem Hausstand? (d. h. vor dem Theaterpublikum).

In einem seiner letzten Werke, dem „Wintermärchen", läßt Shakespeare vor dem 4. Aufzuge als Chorus die personifizierte Zeit mit Flügeln an den Schultern und einem Stundenglase in der Hand auftreten. Auch sie hält es für ihre erste Pflicht, vor den Zuhörern ihren eigenen „wohlbekannten Körper zu zergliedern":

Ich, die ich alles prüfe, Gut' und Böse,
Erfreu' und schrecke, Irrtum schaff und löse;
Gebrauchen will ich, die man nennt die Zeit,
Die Kraft der Schwingen. Meiner Flüchtigkeit
Nehmt es nicht übel, wenn ich sechzehn Jahre
Jetzt überspring' und nichts euch offenbare
Von dieser weiten Kluft; denn nichts vermag
Sitt' und Gesetz vor mir; an einem Tag
Pflanz' und zerstör' ich sie. So nehmt mich hin
Als ewig gleich, so vor der Welt Beginn
Wie in der Gegenwart. —

Erst von hier aus kommt die Zeit zu ihrer eigentlichen Aufgabe, die Handlung des 4. Akts mit der des vorangehenden zu verknüpfen. Indem sie das Stundenglas umdreht, wandelt sich auf ihr Gebot in der Phantasie der Zuschauer der Schauplatz. Wenn, wie es wahrscheinlich ist, der Titel der Novelle Greenes „Pandosto, der Triumph der Zeit", aus der Shakespeare den Stoff zu seinem Drama entnahm, ihn auf die Idee zu dieser Personifikation gebracht hat, so kam er damit dem Geschmack seines Publikums entgegen, dem offenbar eine solche Figur interessanter war als ein in der üblichen schwarzen Tracht erscheinender Chorus. Diese beiden allegorischen Theaterfiguren sind, als außerhalb der Handlung stehend, für uns nicht von derselben Bedeutung wie die aus Titus Andronicus angeführte Szene, die in ihrer Art einzig dasteht. Es bleiben aber noch einige Szenen zu besprechen, die, ohne eine allegorische Einkleidung zu haben, an allegorische Vorgänge erinnern.

In der lange hin und her schwankenden Schlacht von Towton hat Heinrich VI. (C II, 5) sich von seiner eigenen Gemahlin als unglückbringender Schwächling

aus dem Kampfgewühl weisen lassen und hält nun in stimmungsvollem Kontrast zu seiner kriegerischen Umgebung einen rührenden Monolog zum Preise des friedlichen Schäferlebens. Da erscheint ein junger Krieger, der die Leiche eines getöteten Feindes herbeischleppt, um sie in Ruhe ihres Geldes zu berauben. Als er zu seinem Entsetzen in dem Erschlagenen den eigenen Vater erkennt, bejammert er und nach ihm der König die blutige Zeit. Darauf kommt von der andren Seite der Bühne ein Alter, ebenfalls mit einer Leiche unter dem Arm und ebenfalls mit der Absicht, sie auszuplündern. Er erkennt in ihr den eigenen Sohn, und nun erheben der Alte, der Jüngling und der König neue Klagelieder über die Greuel des Bürgerkrieges. Der naive Parallelismus der Vorgänge und das Unpersönlich-Symbolische der beiden Kriegergestalten beweisen, daß die Darstellungsweise der Moralspiele auf den jugendlichen Dichter nachgewirkt hat. In „Richard II" begegnen wir zwei ähnlichen Szenen. Der Dichter will uns (III, 4) die Stimmung des Volks und sein Urteil über die traurige Regierung des abgesetzten Königs schildern. Zu diesem Zweck versetzt er uns aus dem erregten Treiben der Parteien in einen Garten, in dem die Gemahlin Richards sich ergeht und, Böses ahnend, alle Belustigungen ihrer Hofdamen zurückweist. Plötzlich sieht sie den Gärtner mit zwei Gesellen sich nähern und sagt zu sich selbst:

> Mein Leid wett' ich um einen Nadelbrief,
> Daß sie vom Staat sich unterhalten werden.
> Vor einem Wechsel tut es jedermann,
> Dem Unglück geht Bekümmernis voran.

Sie belauscht also die Reden der Handwerker,

deren Meister höchst sinnreich den Vergleich zwischen der Kunst des Staatsmannes und des Gärtners durchführt und damit dem König das Urteil spricht. Sowohl die Sprechenden als Vertreter des Volks, wie auch der Inhalt ihres Gesprächs tragen ein symbolisches Gepräge. Der Stallknecht ferner, der (V, 5) ohne jede Motivierung im Kerker des unglücklichen Fürsten noch kurz vor seiner Ermordung erscheint, soll ebenfalls ein Sinnbild der dem König auch nach seiner Absetzung treu gebliebenen Dienerschaft sein und uns noch einmal an die tragische Größe des dem Untergang Geweihten erinnern.

Am Schlusse von „Verl. Liebesmüh" treten, wie schon erwähnt, zwei allegorische Figuren, der Frühling und der Winter, auf, von denen die erste das Lob des Kuckucks, die zweite das der Eule besingt. Hier aber ist die Absicht eine parodische; es ist ein Hieb gegen die von Thomas Nash verfaßte Moralität „Sommers letzter Wille und Testament" (vgl. S. 67).

Ein letztes Beispiel bietet die Schlußszene von „Wie es euch gefällt". Sämtliche Knoten dieses romantischen Lustspiels sind geknüpft durch die Verkleidung Rosalindens in einen Pagen, und ihr Erscheinen in Frauenkleidern hätte sie alle von selbst gelöst. Trotzdem muß erst der Gott Hymen vom Himmel herabsteigen, um seinen Schützling gleichsam wieder in sein Recht als Weib einzusetzen. Bei dem Klange einer feierlichen Musik sagt er:

Nimm deine Tochter, Vater,
Die Hymen, ihr Berater,
Vom Himmel sendet,
Daß du sie gebst in dessen Hand,
Des Herz sich ihrem längst verband.

Erst nachdem er auch die andern drei Liebespaare vereinigt und beglückwünscht hat, verschwindet Hymen, dem zu Ehren nun ein recht prosaisches Hochzeitslied angestimmt wird mit dem Schlusse:

Preis, hoher Preis und Ruhm zum Lohne
Hymen, dem Gotte jeder Zone.

Diese an eine Polterabend-Aufführung mahnende Szene ist um so auffallender, als in der Quelle Shakespeares, der Novelle „Rosalynde“ von Thomas Lodge, die glückliche Lösung ohne jede überirdische Vermittelung vor sich geht und das im Jahre 1599 erschienene Stück durchaus nicht mehr zu seinen Jugendarbeiten gehört. Der Dichter, der als Theaterleiter den aus alter Tradition stammenden Geschmack seiner Theaterbesucher kannte, hat hier ihrer Vorliebe für allegorische Gestalten mehr als billig nachgegeben; man muß eben bedenken, daß er nicht wie Corneille und Racine im Gegensatz zur alten Volksbühne etwas Neues schuf, sondern, was die Form betrifft, in den alten Geleisen beharrte.

Andere Merkmale des älteren Theaters ergeben sich aus seinem epischen Ursprung. Wie in den Mysterien die biblischen Erzählungen Alten und Neuen Testaments von der Schöpfung der Welt und dem Sündenfall bis zum jüngsten Gericht in einer Reihe lose verbundener Bilder auf die Bühne gebracht wurden, wie die Moralspiele die moralisch-allegorischen Epen des 14., 15. und 16. Jahrhunderts in dramatisierter Gestalt widerspiegelten, so folgte auch noch Marlowe, neben Kyd der bedeutendste Vorläufer Shakespeares, in seinem „Faust“ ohne Rücksicht auf Einheit der Handlung getreulich der Erzählung des alten deut-

schen Volksbuchs vom Doktor Faustus, so dramatisierte der unbekannte Dichter des „Perikles von Tyrus“ in der naivsten Weise ein episches Märchen voll bunter, unzusammenhängender Abenteuer zum höchsten Ergötzen der Zuschauer, so brachte auch noch Shakespeare selbst, und zwar mit großem Erfolge, in seiner patriotischen Dichtung „Heinrich V.“, die ruhmreiche Regierung des Siegers von Agincourt auf die Bühne. Wenn auch das Bekanntwerden lateinischer und griechischer Stücke auf die altenglische Bühne mit ihrer naiven Regellosigkeit einen günstigen Einfluß ausübte, so scheiterten doch glücklicherweise die Versuche der Gelehrten, das Volksdrama durch klassizistische Werke zu verdrängen, an der ausgesprochenen Eigenart des englischen Volkscharakters. Nach wie vor wollte man auf der Bühne viel sehen und nahm deshalb keinen Anstoß an Bühnenmitteln, die der epische Charakter der alten Bühne erzeugt hatte. Um die Fülle der Ereignisse, die der epische Stoff mit sich brachte, die aber szenisch nur zum Teil ausgeführt werden konnten, dem Publikum verständlich und genießbar zu machen, hatte man der altitalienischen Komödie die Pantomime, und dem römischen Drama den Prolog und den Chorus entlehnt. Noch im „Gorboduc“ (vgl. S. 69), dessen Verfasser nach klassischem Muster die meisten Vorgänge hinter die Szene verlegen, wird nach älterem Stil die Schaulust durch Pantomimen befriedigt, die vor jedem Akt dessen Inhalt allegorisch erläutern, während jedesmal am Aktschluß der Chor im Stil des Seneka moralisierende Betrachtungen anstellt. Bisweilen wurde auch, um Zeit für die anderen Szenen zu gewinnen, ein Teil der wirk-

lichen Handlung nur pantomimisch dargestellt. So im 5. Aufzug von „Cymbeline", wo nach dem Siege über die Römer Posthumus von den englischen Kriegern gefangen ist. Die alte Bühnenweisung lautet: „Cymbeline tritt auf mit Gefolge; Belarius, Guiderius, Arviragus und römische Gefangene. Die Hauptleute führen Posthumus vor Cymbeline, welcher ihn einem Kerkermeister übergibt; darauf gehen alle ab." Wenn Shakespeare auch im Hamlet sich dieses altertümlichen Mittels bedient, so verfolgt er damit einen doppelten Zweck: er will uns auf die schnellste Weise einen Einblick in die Handlung, von der ja nur der Anfang szenisch dargestellt wird, verschaffen und zugleich der Aufführung von vornherein ein altertümliches Gepräge geben. Das oben erwähnte Stück, „Perikles von Tyrus", ist zwar nicht in die erste Folioausgabe aufgenommen und deshalb auch in der Schlegel-Tieckschen Übersetzung nicht zu finden, es verdient aber insofern unsere Beachtung, als es in seiner zweiten Hälfte unverkennbare Spuren einer Überarbeitung Shakespeares trägt, der es um das Jahr 1608 mit dauerndem Erfolge auf dem Globustheater aufführen ließ. Es enthält drei Pantomimen, die jedesmal von einem Presenter in der Gestalt des Dichters Gower eingeleitet und erklärt werden. Daß Shakespeare sie nicht entfernte, beweist, wie sehr das Volk noch in dieser Zeit an das so undramatische Hilfsmittel gewöhnt war.

Zur Aufklärung des Publikums dienten ferner der die Exposition gebende Prolog und der aus dem Chor der antiken Tragödie in eine Einzelperson umgewandelte Chorus, der, wo es dem Dichter nötig schien, die zwischen den einzelnen Akten liegende Handlung er-

zählte und die Zuhörer auf das Kommende vorbereitete. In der patriotischen Historie „Heinrich V.“, bittet der Prolog in naiver Weise am Schlusse seiner Rede das Publikum, ihn für die folgenden Zwischenakte als Chorus anzunehmen. All diese Reden enthalten ein prachtvolles Stück Poesie. Wer möchte in diesem Werke den ebenso schwungvollen wie geistreichen Prolog und vor dem 4. Aufzug die lebendige Schilderung des englischen Lagers vor der Schlacht von Agincourt missen? Daß indes diese Poesie eine epische, zum Teil auch lyrische, aber keine dramatische ist, liegt auf der Hand. Ein kindlicher Versuch, die Rede dramatisch zu beleben, ist es, wenn im Chorus zum 3. Aufzug hinter der Bühne Böller abgefeuert werden bei den Worten: „Das Erbieten Frankreichs gefällt nicht, und der schnelle Kanonier rührt mit der Lunte an die höll'schen Stücke, die alles niederschmettern.“

Der schon erwähnte Prolog der Fama zu „Heinrich IV. B“ hat den Zweck, den zweiten Teil dieser Historie mit dem ersten zu verbinden. Aber erst nach langer Einleitung allegorischen Inhalts kommt die Frage: „Was will Fama hier?“ und dann die Antwort: „Auszusprengen ist mein Geschäft, daß Heinrich Monmouth fiel, Und daß der König vor des Douglas Wut Zum Tode sein gesalbtes Haupt gebeugt.“ — Während dieser Prolog für das Verständnis des Stücks durchaus entbehrlich ist, würde im Wintermärchen die Handlung ohne den Chorus vor Beginn des 4. Aufzugs in der Tat schwer verständlich sein. Auffallen kann es auch hier, daß die Zeit als Sprecherin erst gegen den Schluß erzählt, was in den sechzehn Jahren, die zwi-

schen der Handlung des 3. und 4. Akts verflossen sind, sich ereignet hat, und zugleich der neue Schauplatz, „das schöne Böhmen", den Zuhörern genannt wird. Durch die Pracht der Dekoration weiß übrigens die moderne Bühnenkunst über das Undramatische dieser Zwischenszene hinwegzutäuschen.

Ein kürzerer Chorus tritt noch am Schlusse des 1. Aufzugs von „Romeo und Julia" auf; er soll das Publikum auf den plötzlichen Wechsel in der Liebe Romeos und den tragischen Ausgang dieser Liebe vorbereiten. In den Quartausgaben ist auch am Anfang des Stückes ein „Chorus" abgedruckt, den die Herausgeber der Gesamtausgabe nicht aufgenommen haben, da er wohl schon zu Shakespeares Zeiten als überflüssig auf der Bühne weggelassen wurde. — Der Prolog zu „Heinrich VIII." führt nicht in die Handlung ein, die der Dichter bei seinen Zuhörern als bekannt voraussetzt. Er betont dagegen den ernsten Charakter und die geschichtliche Wahrheit des Stoffes und folgert daraus, daß „der Bursche in buntem, langem Kleid mit Gelb besetzt", d. h. der Narr, nicht auftreten und diejenigen nicht auf ihre Rechnung kommen würden, „die sich an Spaß, Unzucht und Lärm ergötzen". Der Dichter bezweckt offenbar von vornherein in dem Publikum eine feierliche Stimmung hervorzurufen. Zu erwähnen ist noch der Prolog zu „Troilus und Cressida", der insofern interessant ist, als der Sprecher, wie er selbst angibt, nicht in dem gewohnten schwarzen Kostüm, sondern, „dem Kriegsgedichte geziemend", im Harnisch erscheint. Der trockene Stil der Rede entspricht ebenso wenig der Sprache Shakespeares, wie ihr Inhalt dem Inhalt des Stückes. Es ist also höchst

wahrscheinlich, daß sie von jemandem, der das Drama für eine regelrechte Tragödie aus den Sagen des trojanischen Krieges hielt, später hinzugefügt worden ist.

Auf die Epiloge brauche ich nicht näher einzugehen, da ihr Zweck, auf mehr oder weniger witzige Weise das Publikum zum Beifall aufzufordern, mit dem dramatischen oder undramatischen Charakter des Stücks nichts zu tun hat. Acht solcher Epiloge sind uns in der Folioausgabe überliefert; oft genug mögen sie auch, besonders in den Lustspielen, vom Clown improvisiert worden sein. Auch darf man nicht vergessen, daß Prolog, Chorus und Epilog in gewisser Weise den fehlenden Vorhang ersetzten: sie markierten den Beginn des Stückes, die Anfänge der Akte und den Schluß des Ganzen.

Die Besucher des Elisabethanischen Theaters waren daran gewöhnt, daß man von der Bühne aus unmittelbar sich an sie wendete. Dies geschah nicht allein durch Prolog, Chorus, Epilog und die improvisierten Späße der Clowns, sondern auch in Monologen, die, aus der Handlung heraustretend, dem Publikum die Fäden dieser Handlung in bequemer, aber höchst undramatischer Weise in die Hände spielten. Shakespeares Genius schwang sich bald über diese Anfangsstadien hinweg und ließ ihn schon in seinen beiden Jugendwerken „Richard III." und „Romeo und Julia" Monologe schreiben, wie den Richards (V, 3): „Ein andres Pferd! verbindet meine Wunden!" und den Julias (III, 2): „Komm, ernste Nacht, du züchtig stille Frau!" Und nun denke man an Hamlet, Othello, Brutus, Macbeth und ihre Monologe, in

denen der Dichter, um uns das Rätsel ihres Schicksals zu enthüllen, in die tiefsten Tiefen ihres Seelenlebens einführt und zugleich die höchsten Fragen der Menschheit aufwirft. Und doch finden sich bei ihm, und zwar nicht nur in den Erstlingsdramen, Proben des alten Stils, in denen der Sprecher sich nicht für sich, sondern für andere erschließt. Die auffallendste ist wohl der Monolog des Belarius in „Cymbeline" III, 3. Soeben hat der in der Verbannung lebende alte Held die beiden Jünglinge, die er einst als kleine Kinder aus Rache dem ungerechten König entwendete, zu fröhlichem Jagen in den Bergwald entlassen; noch sind wir von dem Zauber, der über dieser Szene schwebt, umfangen. Da stellt sich der Alte an die Rampe und erklärt uns, wer die beiden Jünglinge sind, wer er selbst ist, wie er zu den Knaben gekommen ist, und wie er sie in der Einsamkeit aufgezogen hat. Obwohl das Stück aus der besten Schaffenszeit des Dichters stammt und an der Echtheit der Stelle nicht zu zweifeln ist, wirkt sie so störend auf die Illusion, daß sie wohl bei jeder Aufführung weggelassen wird.

In „Richard III.", III, 6 erscheint ein Kanzellist, von dem wir nach seinem Monolog nichts mehr zu sehen oder hören bekommen. Der Zweck seines Auftretens ist, das Publikum nachträglich mit dem völlig ungerechten, völlig willkürlichen Gerichtsverfahren gegen den bereits hingerichteten Lord Hastings bekannt zu machen. — Eher ist es verständlich, wenn in einem Lustspiel von der derben Manier der „Widerspenstigen Zähmung" Petruchio die spartanischen Erziehungsmittel, die er bei seinem Käthchen angewandt hat und noch anzuwenden gedenkt, drastisch schildert und

dann mit der naiv-stolzen Aufforderung an die Zuhörer schließt:

Wer Widerspenst'ge besser weiß zu zähmen,
Mag christlich mir's zu sagen sich bequemen.

In diesen Beispielen handelt es sich um Mitteilung von bereits Geschehenem. Öfter wird monologisch mitgeteilt, was erst geschehen soll. Wir lieben es heutzutage im Theater nicht, wenn der Intrigant selbst uns sein verstecktes Spiel aufdeckt; wir ziehen es vor, durch eigenes Nachdenken seine Gedanken zu erraten. Zur Zeit Shakespeares war man darüber anderer Meinung; es war Stil, daß Ehrgeizige und Ränkesüchtige vor dem Publikum ihre geheimsten Pläne ausführlich schilderten. So besonders in den Jugendwerken des Dichters. In „Heinrich VI. A", I, 1 teilt uns der Bischof von Winchester, der Großoheim des Königs, mit, daß er, um den Knaben in seine Hände zu bekommen, ihn aus Eltham wegstehlen werde, und der eitle Suffolk offenbart seine Absichten am Schlusse des Stücks in dem Monolog:

So siegte Suffolk, und so geht er hin,
Wie einst nach Griechenland der junge Paris,
Mit Hoffnung ähnlichen Erfolgs im Lieben,
Doch bess'ren Ausgangs, als der Troer hatte.
Margareta soll den König nun beherrschen,
Ich aber sie, den König und das Reich.

Die kurzen Monologe des ersten Stückes schwellen in „Heinrich VI. B" zu langen Reden an im Munde Richard Plantagenets, des Hauptes der weißen Rose. Sein Selbstgespräch (I, 1) beginnt mit einer Schilderung der politischen Lage: „Anjou und Maine gab man den Franzosen, Paris ist fort", und schließt mit

den eigenen ehrgeizigen Plänen: „Dann führ' ich im Panier das Wappen Yorks, um mit dem Hause Lancaster zu ringen; dann zwing' ich den, die Krone mir zu geben, des Büchersinn ertötet Englands Streben." Ebenso breit ausgeführt ist sein Monolog III, 1. Er erzählt uns, daß er, zum Heeresführer gegen die irischen Rebellen ernannt, durch Jack Cade in seiner Abwesenheit einen Pöbelaufstand in London erregen werde, um dann als scheinbar treuer Diener des Staates an der Spitze des Heeres zurückzukehren. Den Schluß bildet eine an das Publikum gerichtete Prophezeiung:

> Denn, ist erst Humphrey tot, was bald wird sein,
> Und Heinrich weggeschafft, wird alles mein.

Von noch längerem Umfang sind die Selbstgespräche seines Sohnes Gloster, des späteren Richard III., im letzten Teil der Trilogie. Am Schluß von III, 2 beschreibt er in 74 Zeilen die Lage des Hauses York und seine Ränke, um die Krone an sich zu reißen. Nachdem er dann den König im Tower erstochen, folgt ein neuer Monolog, der ebenfalls in triumphierendem Tone mit einer Prophezeiung endet:

> Clarence, gib acht! Du stehst im Lichte mir.
> — — Jetzt gilt es dir und dann dem Reste,
> Ich halt' für schlecht mich, bin ich nicht der Beste.
> Die Leiche will an einen andern Ort
> Ich schleppen und mich freun am Königsmord.

Hierher gehören auch die Monologe des Proteus in den „Beiden Veronesern". Die treulosen Streiche, die er seinem ahnungslosen Freunde Valentin spielt, setzt er dem Publikum jedesmal vor der Ausführung mit

einer Beredsamkeit auseinander, die einer besseren Sache würdig wäre.

In „Richard III." erhalten die Monologe des Helden ihre künstlerische Berechtigung durch die Charaktergröße des fürstlichen Verbrechers, dessen Offenbarungen für uns etwas dämonisch Packendes haben; ihr Stil aber ist noch ganz der seiner Vorgänger, insbesondere Marlowes. So ist der berühmte Anfangsmonolog im Grunde ein vom Helden selbst gesprochener Prolog; er schildert in eingehender Weise seinen Charakter: „Ich bin gewillt, ein Bösewicht zu werden," und teilt dann seine arglistigen Ränke gegen das Leben seines Bruders Clarence mit. Auch werden wir bis zur Erreichung seines Ziels jedesmal von Richard selbst über seine neuen Intrigen und blutigen Anschläge unterrichtet. Noch im „Othello", dem bühnentechnischen Meisterwerke des Dichters aus dem Jahre 1604, tragen die Monologe Jagos dasselbe Gepräge, und in dem auf „Othello" folgenden „Lear" verkündet uns der Bastard Edmund seine bösen Pläne (I, 2) und schließt ebenfalls mit einer Prophezeiung:

Ich seh' den Ausgang:
Was die Geburt mir weigert, gibt die List;
Gut nenn' ich alles, was mir nützlich ist.

Es ist, als ob der Dichter als Theaterleiter meint, er müsse seinem durch die Naivität des älteren Theaters verwöhnten Publikum so abgefeimten Heuchlern wie Richard, Jago und Edmund gegenüber das Verständnis erleichtern. Auch der Monolog des am frühen Morgen im Garten seine Arzeneikräuter pflückenden Bruders Lorenzo erhält dadurch etwas Chorusartiges, daß der Sprecher ahnungsvoll den Ideengehalt der

Tragödie in Zusammenhang mit der Natur dieser Kräuter bringt; auch das auffallende Metrum der zehnsilbigen Reimpaare kommt hier diesem Eindruck entgegen.

Clownmäßige Monologe, die sich mit ihren Späßen unmittelbar an das Publikum wenden, sind die des Dieners Lanz in den „Beiden Veronesern", einer Jugendkomödie unsers Dichters. Da sein Herr beschlossen hat, nach Mailand zu gehen, hat er von seiner Familie Abschied genommen; diesen Abschied (II, 3) schildert er dem Publikum nach den Eingangsworten: „Ich will euch zeigen, wie es herging", und schließt die Rede mit dem Satz: „Ihr seht doch, wie ich den Staub mit meinen Tränen lösche". Der zweite Monolog (III, 1) hebt an: „Ich bin nur ein Narr, seht ihr; und doch habe ich den Verstand, zu merken, daß mein Herr eine Art von Spitzbube ist", und zum Schluß zieht er ein Papier mit dem Verzeichnis der guten Eigenschaften seiner Geliebten aus der Tasche, das er den Zuhörern vorliest. Und auch seinen dritten Monolog (IV, 4) beginnt er mit den Worten: „Wenn eines Menschen Angehöriger sich recht hündisch gegen ihn beträgt, seht ihr, das muß einen kränken."

Sämtliche an das Publikum gerichteten Monologe gehen von der naiven Voraussetzung der alten Bühne aus, daß der Sprechende, obwohl er allein mit sich selber redet, doch für andere vernehmbar ist, daß also ein Selbstgespräch belauscht werden kann. Auch Shakespeare hat daran keinen Anstoß genommen. Von seinem Berufe her war ihm die Vorstellung geläufig, daß gewissermaßen jeder Mensch als geborener Schauspieler alles, was er empfindet und denkt, laut

und mit der dazu gehörigen Mimik äußert. So läßt er in „Ende gut, alles gut", I, 3 den Hausmeister der Gräfin Roussillon ein Selbstgespräch Helenas berichten, das er zufällig mit angehört hat. Er sagt zu seiner Herrin: „Sie war allein und sprach mit sich selbst, sagte ihre eigenen Worte in die eigenen Ohren; sie glaubte — das darf ich wohl beschwören —, sie träfe kein fremdes Gehör. Der Inhalt war: sie liebe Euren Sohn", usw. Ebenso hat der melancholische Jaques in „Wie es euch gefällt" die Gewohnheit, laut vor sich hin zu reden. Sonst könnten die Edelleute des Herzogs nicht die Absicht gehabt haben, sich an ihn, der in tiefster Waldeinsamkeit sich hinzustrecken pflegte, unbemerkt heranzuschleichen und seine sonderbaren Reden, in denen er „in tausend Gleichnissen" die Schlechtigkeit der Menschen ausmalte, zu schildern (II, 1).

Hier hören wir nur von solchen Belauschungen; ausgeführt auf der Bühne sehen wir sie in folgenden Szenen.

Der feige Prahlhans Parolles hält in „Ende gut, alles gut", IV, 1 einen Monolog, den die in der Nähe versteckten Edelleute des französischen Heeres mit anhören und mit ironischen Glossen begleiten. In „Was ihr wollt" werden die Selbstgespräche des eitlen, in sich selbst mehr als in seine Gebieterin verliebten Malvolio von den ihn beobachtenden Personen Satz für Satz lustig interpretiert und kommentiert. Als er den von Maria geschriebenen und als Lockspeise an die Erde geworfenen Brief erblickt und ihn zur Freude der Lauschenden aufhebt, sagt Fabian zu den Genossen: „Gebe der Geist der Schwänke (the spirit

of humours), daß er laut lese!" Auch dies ist für des Dichters Anschauungsweise bezeichnend; unsereins sollte meinen, daß „laut lesen" minder verwunderlich sei, als laut mit sich selber sprechen. — Ähnlich geht es im 4. Aufzug von „Verlorener Liebesmüh" zu, wo die vier verliebten Akademiker einer nach dem andern zu derselben Stelle im Park kommen, um ihre Sonette heimlich an einen Baum zu heften, und nun ein jeder unbemerkt die gereimten und ungereimten Liebesergüsse der Genossen belauscht: Biron ist als der erste auf den Baum geklettert, und die beiden nächsten verstecken sich ein jeder hinter einem Baumstamm. Erst als der vierte erschienen ist und von seiner Liebe geschwärmt hat, verlassen die drei ihre Verstecke, und alle überführen sich nun einander des Bruchs ihres akademischen Gelübdes. In diesen Lustspielen täuscht uns die Komik der Situation über das Bedenkliche des Bühnenmittels hinweg. Aber auch in „Romeo und Julia", diesem Meisterwerk der tragischen Muse, entwickelt sich bekanntlich der nächtliche Dialog der Liebenden (II, 2) aus einem Monolog Julias, den der unter dem Balkon stehende Romeo belauscht. Ehe er die Geliebte anredet, fragt er sich: „Hör' ich noch länger, oder soll ich reden?" Ergriffen von der poetischen Macht der Szene, wird der Zuschauer sich der Gewagtheit des Vorganges nicht bewußt: der Dichter hat hier das, was der Schauspieler im Anschluß an alte Tradition wagt, mit seinem Geiste beseelt; erspart er doch auf diese Weise den jungfräulichen Lippen des liebenden Mädchens das Geständnis ihrer Neigung. — Belauscht wird ebenfalls in einer tragischen Szene („Ant. u. Kleop.", IV, 9) der Monolog des über seine

Treulosigkeit verzweifelnden Enobarbus. Die Wachen im Lager des Oktavian, zu dem er übergegangen ist, sehen im Mondschein eine ihnen unbekannte Gestalt und rufen leise einander zu: „Wer ist der Mann? Seid still und horcht auf ihn". Nachdem sie ihn am Inhalt seiner Rede erkannt haben, heißt es weiter: „Horcht, denn was er sagt, kann Cäsarn angehen". Als sie nach seinem Verstummen ihn anreden wollen, finden sie einen Toten.

Was bisher vom Belauschen gesagt ist, bezog sich auf den Monolog. Wie freigebig unser Dichter sich auch sonst dieses von der alten italienischen Komödie auf die englische Bühne verpflanzten Motivs bedient hat, das möge der folgende kurze Überblick zeigen.

In „Verl. Liebesmüh" kommt außer der schon erwähnten Szene dies Motiv noch zweimal vor. Der eifersüchtige Armado meldet dem Könige in einem Schreiben (I, 1), wie er den Liebeshandel des Bauern Schädel mit dem Milchmädchen Jaquenette behorcht hat, und Boyet erzählt der Prinzessin und ihren Damen, wie er vor kurzem, in seiner Ruhe durch die Ankunft des Königs und seiner Barone gestört, sich hinter einem Gebüsch versteckt und so die Anschläge der verliebten Herren erfahren habe.

Das Stück „Viel Lärm um nichts" wird zwar wegen seines glücklichen Ausgangs zu den Komödien gerechnet, enthält aber bekanntlich einen sehr ernsthaften Konflikt. Trotzdem wird hier das Belauschungsmotiv, das dem Geist der Schwänke entschieden mehr entspricht als dem der Tragödie, besonders häufig angewandt. In seiner Besprechung sagt Wolff (I, 358) sehr richtig: „Es erweckt den Eindruck, als ob zwei

überhaupt nicht miteinander sprechen können, ohne daß ein unerwünschter und ungesehener Lauscher hinter ihnen stünde". Nicht weniger als sechsmal wird das Motiv für die Führung der Handlung benutzt. Das Gespräch, welches der Fürst von Arragon mit dem Grafen Claudio über dessen Bewerbung um Hero hat, wird (I, 2) von einem Diener hinter einer dichten Gartenhecke belauscht und dem Vater Heros mitgeteilt. Eine zweite Unterredung derselben Männer behorcht kurz darauf hinter einem Wandteppich Borachio, der Begleiter des Bösewichts Don Juan. Und das für die Haupthandlung wichtigste Ereignis, die Schmach, die der unschuldigen Hero bei der Trauung vom eigenen Bräutigam angetan wird, kommt ebenfalls auf Rechnung einer nächtlichen Belauschung, zu der, wie wir erfahren, Claudio und Don Pedro durch die verleumderischen Berichte Don Juans sich verleiten lassen. Borachio aber, der im Auftrage Don Juans den Verrat ausführt, wird nun selbst das Opfer einer Belauschung. Als er noch in derselben Nacht seinem Freunde Conrad von dem Gelingen der Intrige erzählt, kommt er in die nächste Nähe der fürstlichen Parkwache, die seine Worte vernimmt und ihn daraufhin verhaftet. Auch in der Nebenhandlung kehrt das Motiv wieder. Es handelt sich darum, die beiden ausgesprochenen Ehefeinde Benedikt und Beatrice ineinander verliebt zu machen. Zu diesem Zwecke wird erst der eine (II, 3) und dann die andere (III, 1) in eine Laube gelockt, von der sie das von den anderen auf ihre Täuschung berechnete Gespräch anhören müssen. Hier fällt uns nicht nur das Parallele der Vorgänge auf, sondern auch die Künstlichkeit, mit der beide Personen

zum Lauschen veranlaßt werden, und die Schnelligkeit, mit der sie trotz ihrer Klugheit in die Falle gehen.

Selbst in zwei seiner erschütterndsten Tragödien hat der Dichter den Verlauf der Handlung durch künstlich angelegte Belauschungen ermöglicht. Edmund („Lear“, II, 1) weiß es so einzurichten, daß er den getäuschten Vater zum Zeugen seines nächtlichen Scheinduells mit Edgar macht, wodurch er den noch Zweifelnden von der Wahrheit der von ihm gegen den Bruder gerichteten Verleumdungen gänzlich überzeugt. Und in „Othello“, IV, 1 stellt Jago den bereits eifersüchtig gemachten Mohren auf einen Platz, von dem er ungesehen das, was Jago mit Cassio über Bianca verhandelt, mitanhören muß. Daß der Mohr sich durch dies plumpe Gaukelspiel täuschen läßt und die auf die Dirne Bianca bezüglichen Worte auf Desdemona bezieht, wird auch durch die krankhafte Gereiztheit, in die der Bösewicht ihn vorher versetzt hat, nicht begreiflich. Beide Szenen machen infolge ihrer Unwahrscheinlichkeit einen peinlichen Eindruck. Nur die Anlage der englischen Bühne und die engen Beziehungen unseres Dichters zu ihr erklären so gewagte Situationen. Wie wir oben gesehen haben, bot die Einfachheit dieser Bühne die ideelle Möglichkeit verschiedener gleichzeitiger Bühnenfelder; dadurch wurde ein erfolgreiches Belauschen weit wahrscheinlicher gemacht als auf unserm Theater, wo jeder Platz der Szene sinnlich bestimmt und abgegrenzt ist.

Was ferner die Vorliebe für das Motiv der Verkleidung und der aus ihr hervorgehenden Verwechslungen betrifft, so ist zu berücksichtigen, daß die Verschiedenheit der reichen und bunten Renaissance-

kostüme weit mehr Persönliches an sich hatte als unsere moderne Bekleidung, die wenig Individuelles zuläßt. Dazu kommt, daß die beliebten Umwandlungen der Frauen in Männer damals weit weniger Auffallendes hatten als heutzutage die sogenannten Hosenrollen, da ja die weiblichen Rollen ohne Ausnahme von Knaben oder Jünglingen gespielt wurden. Als selbstverständlich wird dabei vorausgesetzt, daß sofort nach dem Wechseln der Kleidung niemand mehr, sei es auch der leibliche Vater oder Bruder, den in der neuen Hülle steckenden Menschen wiedererkennt; auf die für den Eindruck der Persönlichkeit so wichtige Klangfarbe der Stimme wird dabei keine Rücksicht genommen. Bei dem Schafschurfest z. B. im „Wintermärchen" erkennt Prinz Florizel den seinetwegen in Vermummung zum Fest gekommenen Vater nicht eher, als bis dieser unter heftigen Drohungen sich ihm zu erkennen gibt; daß der König den Sohn sofort erkennt, wird dadurch erklärt, daß er von dessen Absichten vorher unterrichtet worden ist.

Wenn jemand sich verkleidet und damit vor seinen Mitspielern eine Maske annimmt, so kommt unzweifelhaft ein neues mimisches, das Spiel belebendes Element in die Handlung. Was dies Motiv für die Komödie weit geeigneter als für die Tragödie macht, sind die in der Regel mit Notwendigkeit daraus sich ergebenden Verwechslungen. Wo diese ausgeschaltet sind, kann es auch in Tragödien seinen Platz haben. So hat es Shakespeare im „Lear" sogar zwiefach angewendet. Als der Graf von Kent wegen seines unerschrockenen Widerspruchs von dem gereizten Fürsten bei Todesstrafe aus dem Lande verwiesen wird, nimmt

er, um in der Nähe seines unglücklichen Herrn bleiben zu können, die Tracht eines bäurischen Dienstmanns an und behält diese Tracht bis kurz vor dem Ende des Stücks. Und in der Gestalt des in Lumpen gehüllten Edgar ist noch ein zweiter verkleideter Baron unerkannt in der Nähe des königlichen Greises. Die erschütternde Gewalt der Dichtung läßt uns auch die Wiederholung eines solchen Motivs nicht als untragisch empfinden.

Anders in „Maß für Maß". Dies Drama steht insofern einzig da, als ein in den ersten Akten mit steigernder Gewalt geschilderter tragischer Konflikt nicht zur Katastrophe treibt, sondern mit lustspielmäßiger Fröhlichkeit gelöst wird. Die Ursache dieses Umschwungs, ja, man möchte sagen, die Schuld daran, liegt in der Verkleidung, die der Herzog annimmt, um nach seiner scheinbaren Abreise den Seinen unerkannt zu bleiben. Ohne die Verwechslungen, die diese List zur Folge hat, wäre die Handlung unmöglich. Im Mönchsgewande spielt der Fürst die Vorsehung, und in dieser Rolle fühlt er sich so wohl, daß er alles zu gutem Ende führt und selbst das unsittliche Handeln seines Stellvertreters mit Gutem belohnt.

In „Cymbeline" hat Cloten, der rohe und pöbelhaft dumme Stiefsohn des Königs, durch den Diener des verbannten Posthumus das Gewand dieses Edelmanns sich verschafft, in der Absicht, in diesem Gewande der Gattin des Verbannten, die seine unzüchtigen Anträge verschmäht, Gewalt anzutun. Nachdem er von dem kühnen Guiderius erschlagen ist, der das Haupt des Erschlagenen vom Rumpfe trennt und in den Strom wirft, wird die verstümmelte Leiche von

Imogen erblickt, die nun durch das Gewand getäuscht ausruft (IV, 2):

Hauptlos ein Mann!
Das Kleid des Posthumus! O, ich erkenne
Des Beins Gestalt: und dies ist seine Hand,
Der Fuß Merkurs, des Kriegesgottes Schenkel,
Herkules' Arm — doch ach, sein Jovisantlitz —
Im Himmel Mord? — Wie? — Dieses fehlt!

Diese durch eine kaum begreifliche Verwechslung entstandene Totenklage hat für den Zuschauer, der ja den Sachverhalt kennt, etwas Peinliches, fast Komisches. Jedenfalls hat die traditionelle Überzeugungskraft und Glaubhaftigkeit der Verkleidung hier den Dichter zu einem wenig glücklichen Theatercoup verleitet. — Diese auffallende Leichtigkeit in der Anwendung des Verkleidungsmotivs macht sich von einer andern Seite auch im 5. Aufzug desselben Stücks bemerkbar. Posthumus, der aus Italien als Bundesgenosse der Römer nach Britannien zurückgekehrt und an der Küste gelandet ist, will sterben, um den, wie er fälschlich glaubt, auf seinen Befehl an Imogen vollzogenen Mord zu büßen. Er vertauscht also seine kriegerische Römertracht mit dem Kittel eines britischen Bauern, damit er im Kampfe gegen die Römer desto sicherer den Tod finde. Diese Erwartung aber erfüllt sich nicht; gerade durch seine, des Bauern, übermenschliche Tapferkeit gewinnen die Briten die schon halb verlorene Schlacht. Um nunmehr als Römer von den eigenen Landsleuten getötet zu werden, kleidet er sich noch einmal um. Der Kittel wird wieder ausgezogen und die Rüstung angelegt; für jemand, der sterben will, ein etwas umständliches Verfahren.

Steigt man aus dem Bereich solcher tragischen Szenen in das der Komödie hinab, so ist sicherlich gegen dies Motiv nichts einzuwenden; immerhin darf auch hier des Guten nicht zu viel geschehen. So wirkt in der „Bezähmten Widerspenstigen“ die Fülle der Verkleidungen mehrfach verwirrend auf den Zuschauer. Lucentio, der junge Pisaner Edelmann, will in Padua aus Liebe zu Bianca in das Haus ihres Vaters, des reichen Baptista, gelangen. Er überläßt also seinem klugen Diener Tranio die eigene vornehme Tracht und legitimiert sich durch die schäbige Kleidung des Dieners und einige Bücher, die er in die Hand nimmt, hinreichend, um von Baptista als Sprachlehrer für die Tochter angenommen zu werden. Der Zuschauer hat also zunächst Lucentio und Tranio in ihrer vertauschten Tracht zu unterscheiden. Nun entsteht aber dem Sprachlehrer ein Rival, der in der Maske eines Musiklehrers in Baptistas Haus sich einschleicht, und als vierter im Bunde muß auf Veranstaltung Tranios ein aus Pisa anlangender Schulmeister die Tracht eines älteren Edelmanns anlegen und die Rolle von Lucentios Vater, der bald darauf selbst in Padua anlangt, übernehmen. In dieser Wiederholung desselben Motivs ist der Einfluß des italienischen Lustspiels, besonders der commedia dell'arte, unverkennbar. — Viel wird uns ferner zugemutet, wenn in den „Lustigen Weibern“ der eifersüchtige Mann der Frau Flut, um die Liebespläne Falstaffs zu erforschen, bei diesem unter einer Verkleidung als Herr Bach sich einführt und dauernd in dieser Maske mit dem Ritter verkehrt, ohne von ihm erkannt zu werden. Die Erklärung liegt hier in der unglaublichen Dummheit, die der Dichter die-

sem schwachen Abbilde des köstlichen Urbildes mitgegeben hat.

In diesem Stücke geschieht es auch, daß der zum zweiten Male geprellte Falstaff zu seiner Rettung vor dem Zorne Fluts in eine Frau, die dicke Muhme der Dienstmagd des Hauses, verwandelt wird. Außer dieser derben Szene kommt der Fall, daß ein Mann als Frau ausstaffiert wird, nur noch einmal vor: im Vorspiel zur „Bez. Widerspenstigen" erhält ein Page von seinem Herrn den Befehl, als Frau des Lord-Kesselflickers weibliche Tracht anzulegen.

Häufig dagegen ist der umgekehrte Fall, das Auftreten der Frau in männlicher Kleidung. Shakespeare hat mit richtigem Gefühl dies Motiv in keiner seiner Tragödien angewendet, und für die Fälle, wo er es in Dramen und Lustspielen tut, folgen wir willig der kühnen, keine realistischen Bedenken fürchtenden Phantasie des Dichters. Es ist so, wie Wolff sagt: „Gerade wenn seine Lustspielheldinnen die Hosen anziehen, zeigen sie sich am weiblichsten, von den Jugendwerken an bis zu Viola und Imogen. Sie sind, wie Rosalinde sagt, leicht imstande, den Mannskleidern eine Schande anzutun". Die unmittelbare Folge dieser Verkleidung pflegt zu sein, daß ein anderes Mädchen sich in den schönen und zarten Jüngling verliebt. „Verkleidung! du bist eine Schalkheit, worin der listige Feind gar mächtig ist", ruft Viola aus. Sie selbst wird von der bisher vom Herzog angebeteten Olivia geliebt; in den „Beiden Veronesern" verliebt sich Sylvia, die Tochter des Herzogs von Mailand, in Julia, die als Mann verkleidet ihrem ungetreuen Geliebten nach Mailand nachgeeilt ist, und Rosalinde, die Ge-

liebte Orlandos, wird als Page Ganymed von der Liebe einer Schäferin verfolgt. Hier geht der Dichter noch einen Schritt weiter: er läßt Rosalinde in schalkhaftem Wohlgefallen an ihrer Verkleidung den Geliebten dazu auffordern, sie Rosalinde zu nennen und ganz wie seine Geliebte zu behandeln. Als Weib handelte sie, als sie beschloß, durch die Vermummung Orlando von sich fern zu halten; als Weib wiederum kann sie es nicht lassen, unter dieser Deckung ihn an sich zu ziehen. Es ist allerdings schwer zu begreifen, daß Orlando, obwohl bei diesem Versteckspiel Rosalindes mehrfach ihr wahres Gefühl durch die Maske hindurchbricht, nichts von dem Tatbestande ahnt; aber auch hier verstummt die Kritik vor dem siegreichen Lächeln der Muse. Am großartigsten bewährt sich das Motiv in dem auf den Ton des Märchens gestimmten Schauspiel „Der Kaufmann von Venedig" in der Gestalt Porzias, jenes weisen Richters, der auf Grund seiner echt weiblich-naiven Klugheit die Klugheit der Männer zuschanden macht und für Antonio die Befreiung aus der von Shylock gedrehten Schlinge findet. Daß auch Nerissa, ihre treue Begleiterin, als Gerichtsschreiber die Hosen anzieht, nehmen wir als notwendige Zugabe gerne hin. Als Jessica, die dritte im Bunde, um aus dem Hause des argwöhnischen Vaters sicherer zu entkommen, Mannskleider anziehen soll, entschließt sie sich scheinbar nur widerwillig dazu; sie sagt zu Lorenzo (II, 6): „Gut, daß es Nacht ist, daß Ihr mich nicht seht; ich schäme mich der männlichen Verkleidung." Aber dem Charakter dieses Mädchens fällt die Einwilligung nicht zu schwer; auf Verlangen ihres übermütigen Geliebten findet sie sich auch darein, ihm

bei dem nächtlichen Feste, das Bassanio den Freunden geben will, als Fackelträger zu dienen. Selbst die edle Dulderin Imogen läßt sich auf Zureden des treuen Pisanio dazu bewegen, als Fidelio heimlich den Hof des Vaters zu verlassen. Diese Verkleidung veranlaßt die liebliche Begegnung mit den beiden Jünglingen in der Waldhöhle des Belarius (III, 6), dann aber auch den wenig erfreulichen Auftritt, in welchem Posthumus die unerkannte Gemahlin zu Boden schlägt.

An Verwechslungen muß damals das Theaterpublikum großen Gefallen gefunden haben; sonst hätte wohl Shakespeare sein erstes Lustspiel, „Die Komödie der Irrungen", nicht geschrieben. Angeborene Ähnlichkeit tritt hier an die Stelle der angenommenen Verkleidung, und zwar sind hier nicht nur, wie in den Menächmen des Plautus, die Brüder, sondern auch deren Sklaven zum Verwechseln ähnliche Zwillinge. Die aus den Irrungen entstandenen Wirrungen steigern sich bis zu tollem Wirrwar und machen eine innerlich wahrscheinliche Handlung und Entwicklung der Charaktere unmöglich. Aber als schauspielerisches Bravourstück hielt sich die Komödie mit ihren lustigen Bühneneffekten lange auf dem Repertoire und soll auch mit Erfolg am Hofe aufgeführt worden sein.





VI

Schauspielerische Elemente der Sprache

An den Satz, daß der Stil der Mensch ist, wird man wohl bei keinem dramatischen Schriftsteller so lebhaft erinnert, wie bei Shakespeare. Jede Zeile trägt den unverkennbaren Stempel ihres Bildners, und doch schmiegt sich diese Sprache wie eine dichterische Hülle jedesmal an das Individuum an. Bei dem einen fließt sie in wort- und bilderreiche, leidenschaftlich erregte Perioden über; bei dem andern wird sie zu lakonischer, nicht minder ausdrucksvoller Kürze, und mit staunenswerter Wandlungsfähigkeit paßt sie sich dem Wechsel der Situationen wie dem von Vers und Prosa an. Wenn nun auch diese Sprache die tiefste Offenbarung des Dichtergenius ist, so wird es doch von unserem Gesichtspunkt aus erlaubt sein, von Elementen zu reden, die in ihr unwillkürlich daran mahnen, daß sie der Feder eines Schauspielers und Regisseurs entstammt. Schwerlich hat wohl ein Dichter auch nur annähernd in dem Maße wie Shakespeare die Einsicht in das Verhältnis eines Schauspieltextes zu der Leistung des Spielers gehabt.

Soweit die Rede nur an den Verstand sich wendet, bedarf sie der verstärkenden Gesten nicht; jeder Aus-

druck aber, der vom Affekt durchströmt ist — und das ist das Wesen des dramatischen Ausdrucks —, fordert unwillkürlich die Verstärkung durch Mienen und Gebärden. So ist für Shakespeares Sprache die stete Rücksichtnahme auf die Gebärde des Darstellers charakteristisch; man kann sagen, daß sie als Einheit von Wort und Gebärde ein stetes Ineinandergreifen von Mimik und Rede bedingt. Der Dichter selbst folgt der Weisung, die er seinen Hamlet den Schauspielern erteilen läßt: „Paßt der Gebärde das Wort, das Wort der Gebärde an", insofern er beim Abfassen des Textes sich darauf bedacht zeigt, seinen Personen die Worte so in den Mund zu legen, daß sie ohne begleitende Gebärdensprache überhaupt nicht denkbar sind. Auch nach dieser Seite hin ist es staunenswert, wie in diesen Dramen alles für die Bühne gedacht ist. „Kann ich mit Anmut reden, da zum Gebärdenspiel die Hand mir fehlt?" läßt er den verstümmelten Titus Andronicus (V, 2) mit ergreifender Anschaulichkeit sagen, und im „Wintermärchen", V, 2, schildert der erste Edelmann das Wiedersehen des Königs und seines treuen Dieners Camillo mit den Worten: „Es war Sprache in ihrem Verstummen und Rede selbst in ihrer Gebärde". Immer schwebt dem Dichter das Mienenspiel und die Aktion des Schauspielers als notwendige Ergänzung seines Textes vor Augen. So, wenn Thersites („Troil. u. Cress.", III, 3) das Benehmen des Ajax beschreibt: „Er stolziert auf und ab wie ein Pfau: ein Schritt und dann ein Halt; murmelt wie eine Wirtin, die keine Rechentafel hat als ihren Kopf, um die Zeche richtig zu machen; beißt sich in die Lippe mit einem staatsklugen Blick, als

wollt' er sagen: in diesem Haupt wäre Witz, wenn er nur heraus könnte". Welche Fülle von drastischen Gebärden! Eine besonders lebhafte Aktion wird öfter durch ein vorangehendes „So" eingeleitet. Zu Octavian, dessen Hand er beim Abschied kräftig ergreift, sagt Antonius („Ant. u. Kleop.", III, 3): „Sieh, so noch halt' ich dich; so lass' ich los und geb' den Göttern dich". Und Othello (III, 3) sagt zu Jago: „Blick her, Jago, so blas' ich meine Liebe in die Winde — hin ist sie". Eine durch ihre Wildheit packende Gebärde, mit welcher der gereizte Mohr symbolisch den Stab über sein unschuldiges Weib bricht. Berühmt durch die unglaublich komische Wirkung der flotten Aktion des feisten Ritters ist Falstaffs: „So lag ich, und so führt' ich meine Klinge". Sehr komisch ist ebenfalls der übermütige Gratiano, der auf die Warnung seines Freundes Bassanio erwidert:

Wenn ich mich nicht zu feinem Wandel füge,
Nur selten fluche und mit Ehrfurcht rede,
Die Augen über dem Brevier gesenkt,
Ja selbst beim Tischgebet so vors Gesicht
Den Hut mir halt' und seufz' und Amen sage . . .
So traut mir niemals mehr.

Ähnliche Beispiele von der auf die Bühnenwirkung berechneten Sprache Shakespeares ließen sich viele anführen. Als besonders wichtig für meine Aufgabe stelle ich im folgenden solche zusammen, in denen die schon mehrfach betonte Neigung des Dichters, seine Personen auf der Bühne vor sich selbst Theater spielen zu lassen, auch in ihrer Sprechweise zum Ausdruck gelangt; charakteristisch für die Mehrzahl dieser Fälle ist das oben erwähnte hinweisende „So".

Nach seiner Unterredung mit dem Geiste gibt Hamlet (I, 5) seinen Freunden Horatio und Marcellus mimische Vorschriften, wie sie sich nicht bei Hofe zu benehmen haben, falls man von ihnen Auskunft über sein verändertes Wesen verlange:

Schwört mir: Ihr wollet nie,
Die Arme so verschlingend, noch die Köpfe
So schüttelnd, noch durch zweifelhafte Reden
Als: „Nun, wir wissen“ oder: „Wir könnten, wenn
Wir wollten“; — oder: „Beliebten wir zu sprechen.“
Oder: „Es gibt schon Leute, wenn die könnten“ —
Und solch verstohl'nes Deuten mehr, verraten
Daß ihr von mir was wisset.

Und indem er die Schauspieler unterweist, macht er selbst die Gebärde, die er tadelt, ihnen vor: „Sägt auch nicht zuviel mit den Händen durch die Luft, so — sondern behandelt alles vornehm“.

Nicht nur Hamlet, sondern auch die ehrwürdige Mutter Coriolans gibt eine Lektion in der Schauspielerkunst. Überzeugt, daß lebendiges Spiel auf das Volk stärker wirken wird als bloße Beredsamkeit, sagt Volumnia (III, 2):

Ich bitte dich, mein Sohn,
Geh hin mit dieser Mütz' in deiner Hand;
So streck sie aus — ja, so — daß du sie rührst. —
Die Steine küss' dein Knie; in solchem Fall
Ist Spiel Beredsamkeit, und der Einfält'gen Auge
Gewitzter als ihr Ohr. Den Kopf so wiegend
Und damit oft dein stolzes Herz bestrafend,
Fall nieder wie die reife Maulbeer' dann,
Die jedem Drucke weicht. Dann sprich zu ihm, usw.

Die Anweisungen ferner, die Polonius seinem Diener Reinhold gibt (II, 1), sind durchaus nicht im pedantischen Stile eines Hofbeamten, sondern in dem

eines Schauspieldirektors gehalten. Nicht mit Unrecht, wie es scheint, rühmt er sich des Erfolges, den er als Student in der Rolle des Julius Cäsar davongetragen hat. Mit großer Anschaulichkeit agiert der alte Herr in Rede und Gegenrede dem aufmerksamen Diener die Situationen vor, in denen er in Paris die gewünschten Erkundigungen über den Sohn einziehen soll. Auf Ophelia scheint das mimische Talent des Vaters übergegangen zu sein; die Schilderung, die sie II, 1 von ihrer letzten Begegnung mit dem Prinzen gibt, ist so plastisch, daß man jede seiner Bewegungen Zug um Zug vor Augen zu sehen glaubt:

Er griff mich bei der Hand und hielt mich fest,
Dann lehnt' er sich zurück, so lang sein Arm.
Und mit der andern Hand so überm Auge,
Betrachtet' er so prüfend mein Gesicht,
Als wollt' er's zeichnen. Lange stand er so;
Zuletzt ein wenig schüttelnd meine Hand
Und dreimal hin und her den Kopf so wiegend,
Holt' er solch einen bangen, tiefen Seufzer,
Als sollt' er seinen ganzen Bau zertrümmern
Und endigen sein Dasein. Dies getan,
Läßt er mich gehn, und über seine Schultern
Den Kopf zurückgedreht, schien er den Weg
Zu finden ohne seine Augen; denn
Er ging zur Tür hinaus ohn' ihre Hilfe
Und wandte bis zuletzt ihr Licht auf mich.

Das ist kein epischer Bericht, sondern ein geniales Nachspielen einer wichtigen Szene, die aus irgendeinem Grunde vom Dichter auf der Bühne selbst nicht vorgeführt wurde. Ophelia, Polonius und Hamlet, sie alle haben einen Tropfen des Schauspielerbluts, das in den Adern Shakespeares rollte. Auch der erste Totengräber hat etwas davon geerbt; wenn er seinem we-

niger philosophisch veranlagten Kollegen klar machen will, was es heißt, sich wissentlich ertränken, gibt er seinem Beweise eine handgreiflich dramatische Form: „Erlaubt mir," sagt er, „hier steht das Wasser: gut; hier steht der Mensch: gut. Wenn der Mensch zu diesem Wasser geht und sich selbst ertränkt, so bleibt's dabei, er mag wollen oder nicht, daß er hingeht. Merkt Euch das! Wenn aber das Wasser zu ihm kommt und ihn ertränkt, so ertränkt er sich nicht selbst." Zu dem Schauspielerischen kommt hier das Clownmäßige; mit volkstümlicher Naivität wird das Wasser dem Menschen als Person gleichgesetzt und auch das Selbstverständliche breit ausgeführt.

Von dem Erzählten ergriffen, wird der Erzähler bisweilen unwillkürlich zum dramatischen Darsteller. So antwortet im „König Lear", IV, 3, der Ritter auf die Frage Kents, was denn Kordelia bei dem Wiedersehen mit dem vom Wahnsinn umnachteten Vater gesagt habe:

Ein paarmal stieß den Namen „Vater" sie
Mit Ächzen aus, als preßt' er ihr das Herz ab,
Rief: „Schwestern, Schwestern, Schmach der Frauen! Schwestern!
Kent! Vater! Schwestern! Was, in Sturm und Nacht?
Glaubt an kein Mitleid mehr!" Dann strömten ihr
Die heil'gen Tränen aus den Himmelsaugen,
Erstickend ihre Klagen. Sie stürzte fort,
Allein mit ihrem Gram zu sein.

Im letzten Aufzug des „Wintermärchens" wird die auf der Bühne nicht dargestellte Szene des Wiedersehens der beiden Könige und der Erkennung Perditas durch ein Gespräch der vom Schloß kommenden Edelleute geschildert, das zwar wegen des von

diesen Herren beliebten gezierten Modetons nicht so ergreifend wirkt, aber gleichfalls mit großer dramatischer Lebendigkeit geführt wird. So heißt es darin:

„Da war ein Augenaufschlagen, ein Händeemporwerfen, und die Angesichter in solcher Verzücktheit, daß man die Personen nur noch an ihren Kleidern und nicht an ihren Zügen erkennen mochte. Unser König, als wenn er vor Freude über seine aufgefundene Tochter aus sich selbst stürzen wollte, als wäre diese Freude plötzlich ein Unglück geworden, schreit: O, deine Mutter! deine Mutter! Dann bittet er Böhmen um Vergebung, dann umarmt er seinen Eidam, dann wieder zerdrückt er fast seine Tochter mit Umhalsungen; nun dankt er dem alten Schäfer, der dabei steht wie ein altes verwittertes Brunnenbild von manches Königs Regierung her."

Oft hängt diese Lebhaftigkeit der Sprache mit dem Temperament des Sprechers zusammen. So sagt der jugendlich übermütige Prinz Heinz zu Poins: „Ich bin noch nicht so gesinnt, wie Percy, der Heißsporn des Nordens, der euch sechs bis sieben Dutzend Schotten zum Frühstück umbringt, der sich die Hände wäscht und zu seiner Frau sagt: „Pfui, über dies stille Leben! Ich muß zu tun haben". — „O, mein Herzensheinrich," sagt sie, „wie viele hast du heute umgebracht?" — „Gebt meinem Rappen zu saufen", sagt er, und eine Stunde drauf antwortet er: „Ein Stücker vierzehn, Bagatell, Bagatell!" Und auch der über die Forderung des Königs wutentbrannte Percy, den es, wie er selbst sagt, mit Ruten peitscht und wie Nesseln brennt, schließt seine überhasteten Reden mit einem fingierten Zwiegespräch:

Ei, welchen Haufen Zuckerartigkeit
Bot mir der schmeichlerische Windhund da!
„Wenn sein unmündig Glück zu Jahren käme“ —
Und „lieber Heinrich Percy“ und „bester Vetter“ —
Zum Teufel solche Heuchler! — Gott verzeih mir! —
Sagt, Oheim, was ihr wollt, denn ich bin fertig.

Von echt orientalischer Neigung zu starker Gestikulation und dramatischem Vortrag zeugt die Redeweise Shylocks. Zu Antonio, der ihn um das Darlehn gebeten hat, sagt er:

Ihr kommt zu mir und sprecht:
„Shylock, wir wünschen Gelder.“ So sprecht Ihr,
Der mir den Speichel auf den Bart geleert,
Und mich getreten, wie Ihr von der Schwelle
Den fremden Hund stoßt. Geld ist Eu'r Begehren.
Wie sollt ich sprechen nun? Sollt' ich nicht sprechen:
„Hat ein Hund Geld? Ist's möglich, daß ein Spitz
Dreitausend Dukaten leihn kann?“ Oder soll ich
Mich bücken und in eines Schuldners Ton,
Demütig wispernd, mit verhaltnem Atem
So sprechen: „Schöner Herr, am letzten Mittwoch
Spiet Ihr mich an; Ihr tratet mich am Freitag,
Ein andermal hießt Ihr mich einen Hund:
Für diese Höflichkeiten will ich Euch
Die und die Gelder leihn?“

Auch als er in der Gerichtsszene vom Dogen ermahnt wird, Gnade zu üben, gestaltet er mit siegesgewisser Beredsamkeit die ablehnende Antwort dialogisch:

Ihr habt viel feiler Sklaven unter euch . . .
Sagt' ich nun zu euch:
Laßt sie doch frei, vermählt sie eurem Erben,
Was plagt ihr sie mit Lasten? Laßt ihr Bett
So weich als eures sein, labt ihren Gaum
Mit eben solchen Speisen! — Ihr antwortet:
Die Sklaven sind ja unser; und so geb' ich

Zur Antwort: Das Pfund Fleisch, das ich verlange,
Ist teuer gekauft, ist mein, und ich will's haben.

Ein geradezu virtuosenhaftes Bravourstück dieser Art hat Shakespeare in seinem Drama „Troilus und Cressida" I, 3 in die Rolle des Ulysses eingelegt. Dieser hat vor Agamemnon und Nestor zu schildern, wie Achill und Patroklus, die sich trotzig vom Kampfe fern halten, in ihrem Zelt die Zeit sich lustig mit der Verspottung der anderen Griechenführer vertreiben, und zwar Achill als Zuschauer, Patroklus als Schauspieler. Nachdem dieser das majestätische Wesen und den Bombast der Reden Agamemnons parodiert hat, übernimmt er plötzlich die Rolle des über die theatralischen Leistungen seines Zeltgenossen entzückten Achill, der jenem zuruft:

Herrlich! Das ist Agamemnon völlig!
Nun spiel mir Nestor! Hm! sag, streich den Bart
Wie er, wenn er zu reden Anstalt macht.

Patroklus tut's, und von Achill gedrängt, agiert er noch den alten Nestor, wie er sich nachts beim Überfall bewaffnet. Endlich schreit Achill, halbkrank vor Lachen:

Genug, Patroklus, o!
Schaff Rippen mir von Stahl, sonst spreng' ich alle
Vor übermäß'ger Lust.

Der Darsteller des Ulysses hat hier also eine dreifache Aufgabe: er muß im eigenen Namen den Vorgang erzählen, die Gesten des Patroklus agieren und dazwischen den Achill spielen, wie er durch seinen Beifall das Spiel des Freundes unterbricht.

Berichte, die eine lustige Szene dramatisch ausführen und alle, wie die eben erwähnte, mit lautem

Gelächter abschließen, finden sich noch drei. In „Verlorener Liebesmüh“ V, 1 erzählt Boyet seinen Damen, wie die Navarresen die ihnen zu Ehren geplante Maskerade einüben:

Ihr Herold ist ein hübscher Schelm von Knaben,
Dem sie die Botschaft eingetrichtert haben;
Sie ließen Ton und Haltung ihn studieren:
So mußt du reden! So den Arm regieren!
Doch gleich im Augenblick die Furcht erwächst,
Der Hoheit Anblick bring' ihn aus dem Text:
Denn, spricht der Fürst, du wirst 'nen Engel schaun,
Doch fürchte nichts; sprich kühnlich mit Vertraun.
Der Junge ruft: Das macht mir keinen Zweifel,
Ich hätte mich gefürchtet, wär's ein Teufel!
Ein jeder klopft die Schultern ihm und lacht,
Was dreister noch den dreisten Burschen macht.
Der rieb den Arm sich so, und grinst' und schwur:
„So artig sprach noch keine Kreatur.“
Der, mit dem Daum' und Finger schnalzend, rief:
„Frisch durch den Strom, und wär' er noch so tief.“
Der dritte tanzt' und sprach: „Gewonnen Spiel!“
Der vierte dreht' sich auf der Fers' und fiel.
Und somit taumeln alle hin ins Gras,
So tief und stürmisch lachend ohne Maß,
Daß, wie den tollen Anfall zu bekämpfen,
Plötzliche Tränen ihre Tollheit dämpfen.

In ähnlichem Stil ist die Antwort gehalten, die in „Wie es euch gefällt“ II, 7 der Misanthrop Jaques dem Herzog auf seine verwunderte Frage: „Was, Ihr seht lustig aus?“ erteilt. In eingehender Weise berichtet er über sein Gespräch mit dem Narren Probstein, den er zufällig im Walde angetroffen hat:

„Guten Morgen, Narr!“ sagt' ich: „Mein Herr,“ sagt' er,
Nennt mich nicht Narr, bis mich das Glück gesegnet.“
Dann zog er eine Uhr aus seiner Tasche,

Und wie er sie besah mit blödem Auge,
Sagt er sehr weislich: „Zehn ist's an der Uhr.
  Da sehn wir nun, sagt er, wie die Welt läuft:
  'S ist nur 'ne Stunde her, da war es neun,
  Und nach 'ner Stunde noch wird's elfe sein;
  Und so von Stund zu Stunde reifen wir,
  Und so von Stund zu Stunde faulen wir,
  Und daran hängt ein Märlein" . . . .
Und eine Stunde ohne Unterbrechung
Lacht' ich nach seiner Uhr.

Das lustigste Beispiel dieser Art ist im „Sommernachtstraum" der Rapport, den Droll dem Elfenkönig von seiner Tätigkeit erstattet:

Zuweilen hält in Trauermär' vertiefet
Die weise Muhme für den Schemel mich;
Ich gleit' ihr weg, sie setzt zur Erde sich
Auf ihren Steiß und schreit: Perdauz! und hustet.
Der ganze Kreis hält sich die Seiten, prustet,
Lacht lauter dann, bis sich die Stimm' erhebt:
Nein, solch ein Spaß sei nimmermehr erlebt!

Voll trüben Ernstes ist die Unterhaltung, die in „Wie es euch gefällt" II, 1 der menschenscheue Jaques mit den Tieren des Waldes führt. Zwei Edelleute, die sie belauscht haben (vgl. S. 151), geben darüber dem Herzog auf seine Bitte genauen Bericht. Einen angeschossenen und am Rande eines Waldbachs verendenden Hirsch redet er voll Mitleid an:

„Ach, armer Hirsch, so sagt er, wie der Weltling
Machst du dein Testament."

Und als nun ein Rudel Hirsche, vom Weiden satt, achtlos an dem Verendenden vorüberspringt, ruft er diesen verächtlich nach:

Ja, eilt nur hin, ihr fetten, wohlbeleibten Spießer!
Das ist der Weltenlauf; was schaut ihr nur
Nach dem bankrotten, armen Schelm noch hin?

Die Neigung unsers Dichters zur Belebung der Rede durch dramatische Elemente geht so weit, daß er auch Monologe zu förmlichen Zwiegesprächen umgestaltet. In „Heinrich IV. A“ II, 3 geschieht es dadurch, daß er Percy mit einem Brief in der Hand auftreten und mit dem Verfasser desselben, einem schottischen Großen, der die Teilnahme am Aufstande ablehnt, eine lebhafte Konversation führen läßt: „Das Unternehmen, das Ihr vorhabt, ist gefährlich. — Ja, das ist gewiß, s' ist gefährlich, den Schnupfen zu kriegen, zu schlafen, zu trinken; aber ich sage Euch, Mylord Narr, aus der Nessel Gefahr pflücken wir die Blume Sicherheit.“ Auf diesen dialogischen Ton ist der ganze Monolog gestimmt. Ohne jeden äußeren Anhalt, nur durch seine kühne Phantasie dazu angeregt, äußert der Bastard in „König Johann“ I, 1 seine Freude über die unerwartete Standeserhebung und die Freundschaft mit dem König in einer fingierten Begegnung zunächst mit einem Bauern, der ihn höflich anredet:

„Habt guten Tag, Sir Richard!“ — „Dank, Gesell“
Und wenn er Jürge heißt, nenn' ich ihn Peter,
Denn neugeschaffner Rang vergißt die Namen. —

Sodann versetzt er sich in eine Unterhaltung mit einem vielgereisten hochadligen Kavalier, der als Gast bei ihm zu Tische ist, sich die Zähne stochert und leere Komplimente mit ihm austauscht:

Und ist mein ritterlicher Magen voll,
So saug' ich an den Zähnen und befrage
Den Schönbart aus der Fremde: „Bester Herr,“ —
So auf den Arm mich stützend, fang' ich an,
„Ich möcht' Euch bitten“, ...

Das Öde dieser vornehmen Konversation wird zum Schluß durch einen Vergleich mit dem Abc-Buch verspottet, das zur Zeit Elisabeths zum Nutzen der Schulkinder in der Form von Frage und Antwort abgefaßt war und das auch in „Wie es euch gefällt" III, 2 zu ironischem Vergleich angewandt wird.

Im „Kaufmann von Venedig" II, 2 überlegt sich Lanzelot Gobbo, ob er seinen Herrn, den Juden Shylock, heimlich verlassen soll oder nicht. Diese Überlegung erhält die Form eines Gesprächs, das einerseits der böse Feind, anderseits das Gewissen mit ihm führt. Wir haben hier wie in einer alten Moralität eine Szene mit drei Personen vor uns: der sündige Mensch und rechts und links von ihm das personifizierte Gewissen und der Teufel. Dieser raunt dem noch Zweifelnden zu: „Gobbo, Lanzelot Gobbo, guter Lanzelot", oder „guter Gobbo, oder guter Lanzelot Gobbo, reiß aus, lauf davon." Das Gewissen sagt: „Nein, hüte dich, ehrlicher Lanzelot, hüte dich, ehrlicher Gobbo, lauf nicht, laß das Ausreißen bleiben." Gut, der herzhafte Feind heißt mich aufpacken, „Marsch!" sagt der Feind, „um des Himmels willen, faß dir ein wackres Herz", sagt der Feind, „und laufe." Gut, mein Gewissen hängt sich meinem Herzen um den Hals und sagt weislich zu mir: „Mein ehrlicher Freund Lanzelot, da du eines ehrlichen Mannes Sohn bist" . . . In diesem Stil geht es noch eine Weile fort, bis es schließlich, wie zu erwarten war, heißt: „Feind, meine Fersen stehn dir zu Gebote, ich will laufen".

Das Volksmäßige, das in der phantastischen Teilung des eigenen Ichs und der umständlich breiten Ausführung des Gedankens liegt, wird zum Clown-

mäßigen derbster Art in den beiden Monologen des originellen Lanz („Die beiden Veroneser"), der in ihnen zusammen mit seinem Hunde Krabb auftritt und schon dadurch Anlaß zu dialogischer Einkleidung seiner Einfälle hat. „Hieß ich dich nicht immer auf mich achtgeben und es so machen wie ich?" redet er (IV, 4) den häßlichen Köter an, den er vom Ersäufen errettet und von Kindesbeinen an aufgezogen hat, und beschreibt das hündische Abenteuer, das er soeben mit ihm erlebt hat, so, als wenn es im Augenblick sich abspielte: „Kaum steckt er unter des Herzogs Tafel, so riecht ihn auch schon der ganze Saal. 'raus mit dem Hunde, sagt einer; was für ein Köter ist das? sagt ein anderer; peitscht ihn 'raus, ruft der Dritte; hängt ihn auf, sagt der Herzog. Ich, der ich den Geruch schon von früher kannte, wußte, daß es Krabb war, und gehe denn so zu dem Kerl hin, der die Hunde peitscht. Freund, sage ich, Ihr wollt den Hund peitschen? Ja, versteht sich, das will ich, sagt er. So tut Ihr ihm himmelschreiend Unrecht, antworte ich; ich habe das Bewußte getan. Der macht auch keine weiteren Umstände und peitscht mich zum Saale hinaus."

Derselbe sentimentale Hundeliebhaber führt (II, 3), um den tränenreichen Abschied von seiner Familie — alle Lanze haben den Fehler zu weinen — recht eindringlich zu schildern, ein wahres Marionettentheater auf, dessen Publikum der Köter bildet. „Ich will euch zeigen, sagt er, wie es herging: Dieser Schuh ist mein Vater . . . Dieser linke Schuh ist meine Mutter . . . Dieser Stock ist meine Schwester, denn, seht ihr, sie ist so weiß wie eine Lilie und so schlank wie eine Gerte. Dieser Hut ist Hanne, unsre Magd . . .

Nun komme ich zu meinem Vater; Vater, Euren Segen; nun kann der Schuh vor Weinen kein Wort sprechen, nun küsse ich meinen Vater; gut, er weint fort; — nun komme ich zu meiner Mutter (o, daß er nur sprechen könnte wie ein altes Weib!); gut, ich küsse sie; (küßt den Schuh) aha, seht ihr: das ist meiner Mutter Atem ganz und gar: nun komme ich zu meiner Schwester; gebt acht, wie sie ächzt; nun vergießt der Hund während der ganzen Zeit keine Träne und spricht kein Wort; und ihr seht doch, wie ich den Staub mit meinen Tränen lösche."

Shakespeares Meisterschaft in der Führung des Dialogs ist bekannt. Die Frage, inwieweit sich auch hier sein Schauspielertum zu erkennen gibt, stelle ich nicht, weil sie mit irgendwelcher objektiven Sicherheit nicht zu beantworten ist. Nur einen Zug möchte ich im Hinblick auf den Zweck meiner Arbeit hervorheben: Als Theaterleiter muß er es als besonders bühnenwirksam erprobt haben, den meist so gewaltig dahinrauschenden Strom leidenschaftlicher Rede und Gegenrede an prägnanten Stellen in überraschende Kürze des Ausdrucks zu verwandeln. Wie verschieden dabei auch der Zweck dieses sprachlichen Mittels sein mag, es verfehlt niemals den Eindruck auf die Zuschauer.

So beginnt der 3. Aufzug von „Julius Cäsar" mit den Worten des Helden: „Des Märzen Idus sind nun da". Diese Herausforderung des Schicksals mahnt den Zuschauer an den Tod, der schon über dem stolzen Imperator schwebt. — Am Anfang des folgenden Aufzugs werden uns die Greuel der durch Cäsars Ermordung verursachten Proskriptionen und die egoistische

Herzenskälte der Triumvirn in dem einen Satz des Antonius vergegenwärtigt: „Die müssen also sterben, deren Namen hier verzeichnet stehn“. So packt uns im „Lear“ IV, 7 mit unwiderstehlicher Rührung Kordelias „Kein' Ursach“, womit sie liebevoll die Selbstanklagen des zur Besinnung erwachenden greisen Vaters beruhigt. Bisweilen wird eine trüb über den Personen schwebende Spannung plötzlich durch ein Wort gehoben. Im Zelt zu Sardes hat der Streit zwischen den befreundeten Feldherrn getobt, und Cassius hat nachgegeben, ohne von den Gründen des Gegners überzeugt zu sein. Brutus, der dies fühlt, sagt wie zu seiner Entschuldigung: „O Cassius, ich bin krank an manchem Gram“, und dieser erwidert: „Ihr wendet die Philosophie nicht an, die Ihr bekennt, gebt Ihr zufäll'gen Übeln Raum“. Und Brutus: „Kein Mensch trägt Leiden besser — Portia starb“. Dies „Portia starb“ verscheucht mit einem Schlage jede Bitterkeit und wandelt die Disharmonie der Freunde in den Einklang trauernder Liebe um. — Der leichtsinnige Antonius und sein trinkfester Freund und Unterfeldherr Enobarbus sind mit Charakteren wie Brutus und Cassius nicht zu vergleichen. Trotzdem ist die Ankündigung vom Tode der Gemahlin des Antonius in ähnlichem Stile gehalten (I, 2); Antonius: „Fulvia ist tot“. Enobarbus: „Herr?“ Ant: „Fulvia ist tot“. Enob.: „Fulvia?“ Ant.: „Tot“. Die Welt von Gedanken, die zwischen diesen Worten liegt, bezieht sich hier allerdings nicht auf das Gemütsleben der Redenden, wohl aber wird durch diese Kürze dem Zuschauer die ungeheure Wichtigkeit des Ereignisses für die Zukunft des Helden nahe gelegt. — Der Gegen-

satz zwischen dem eitlen, wortreichen Richard II. und dem staatsmännischen Bolingbroke tritt nirgends wirksamer hervor als in der Szene, wo dieser auf die seltsame Bitte des von ihm abgesetzten Monarchen an seine Umgebung das schneidende Wort richtet: „Geh' wer von euch und hole einen Spiegel". —

In scharfem Kontrast zu der rachsüchtig-triumphierenden Redegewandtheit, die Shylock in der Gerichtsszene bis zu dem Augenblick bewiesen hat, wo er einsehen muß, daß er verloren ist, steht die Gebrochenheit, mit der er am Schluß mühsam die Worte herausstößt: „Ich bin nicht wohl, schickt mir die Akte nach und laßt mich gehn".

Durch Kargheit der Worte ferner erzielt der Dichter den Eindruck des Unheimlich-grausigen; es ist, als ob der Verbrecher sich scheut, sein Vorhaben auszusprechen, als ob das Gräßliche desselben ihm die Kehle zuschnürt. Nachdem König Johann seinen Neffen Arthur, der als Sohn seines älteren Bruders der berechtigte Thronerbe ist, in seine Gewalt bekommen hat, muß das unschuldige Kind beiseite gebracht werden; er sagt also zu dem Gefängniswärter, seinem „treuen" Hubert (III, 3): „Du verstehst mich doch, du bist sein Hüter". Hubert: „Und will so ihn hüten, daß Eure Majestät nichts fürchten darf." — Johann: „Tod". — Hubert: „Mein Fürst?" — Joh.: „Ein Grab". — Hub.: „Er soll nicht leben". — Joh.: „Genug". Brandl (Einl. zu K. Joh.) berichtet, daß, wenn Quin, der berühmte Zeitgenosse Garricks, als König in feierlichem, geheimnisvollem Flüsterton — doch ganz deutlich — des kleinen Arthur Tod verlangte, ein Zucken durch das ganze Haus lief.

Hier handelt es sich um etwas, das erst geschehen soll. Ebenso wirksam sind die abgerissenen Worte, die Macbeth mit seiner Frau nach der Ermordung Duncans wechselt. Macb.: „Ich hab' die Tat getan. Hörtest du nichts?" Lady: „Den Kauz nur krächzen und die Heimchen schrein. Sprachst du nicht etwas?" — M.: „Wann?" — L.: „Jetzt." — M.: „Beim Herabgehn?" L.: „Ja." — M.: „Horch! Wer liegt in der zweiten Kammer?" — L.: „Donalbain." — M.: „Das ist ein trauriger Anblick." — Im 4. Akt derselben Tragödie wird auf ähnliche Weise die Gewalt des Schmerzes zu erschütterndem Ausdruck gebracht. Rosse hat seinem Freunde Macduff die Ermordung seiner Frau und Kinder mitgeteilt. Macduff ist stumm vor Schmerz. Die Umstehenden erschrecken bei seinem Anblick. „Gott im Himmel," ruft Malcolm, „nein, Mann, drück' nicht den Hut so in die Augen. Sprich deinen Gram..." Da kommen endlich über die Lippen des Unglücklichen die zögernden Worte: „Die Kinder auch?" — Rosse: Weib, Kinder, Dienerschaft, was da war, alles.

Macd.: Und ich mußte fern sein! — mein Weib auch tot?

Rosse: Ich sagt' es.

Macd.: Er hat keine Kinder. All meine hübschen Kleinen,
Sagtest du alle? O Höllengeier! — alle?
Was, all die hübschen Kleinen samt der Henne
Auf einen wilden Stoß!

Malcolm: Ertragt es wie ein Mann.

Macd.: Ich will's.

Von starker Bühnenwirkung ist ebenfalls die Frage

„Mein Mann?“, die (V, 2) die erschrockene Emilia dem Mohren zuruft, als er zur Erklärung seiner grausigen Tat auf Jago verweist: „Dein Mann weiß alles“. Emilia: „Mein Mann?“ Othello: „Dein Mann“. Emilia: „Daß sie die Ehe brach?“ Oth.: „Ja doch, mit Cassio“. Dreimal wiederholt sie noch das einschneidende Wort, bis der Mohr, gereizt durch ihren hartnäckigen und sich steigernden Widerspruch, den Dolch gegen sie zückt. Welche Skala von schaurigen Tönen, welche Fülle verzweifelter Gebärden knüpft sich an dies Wort. Ich brauche wohl kaum zu bemerken, daß das Aussprechen solcher abgerissenen Worte, besonders wenn es sich um Frage und Antwort handelt, von selbst Pausen der Rede mit sich bringt, die durch stummes Spiel auszufüllen sind und dem Darsteller Gelegenheit zu ergreifenden Proben seiner Kunst bieten.

Am Schlusse dieses Abschnitts scheint mir noch ein Wort nötig über ein Element der Sprache Shakespeares, das ihr nicht zur Zierde gereicht; ich meine den nach dem Roman des Lily benannten Euphuismus, jenen gezierten Concettistil voller Antithesen, gesuchter Vergleiche und zu Tode gehetzter Wortwitze, den wir wiederholt nicht nur in den Lustspielen, sondern auch in den Tragödien antreffen. Ich erwähne es deswegen, weil man darin eine Folge des Hanges zu affektierter Geistreichigkeit erblicken könnte, der ja vielfach den Vertretern des Schauspielerstandes nachgesagt wird. Schade ist es in der Tat, daß Shakespeare von dieser Stilverirrung sich nicht frei hielt und seinem großen französischen Kollegen, dem Verfasser der „Précieuses ridicules“, den Ruhm überließ, das Pretiösentum aller

Zeiten in unsterblicher Weise gegeißelt zu haben. Mit seinem Berufe aber hat diese Erscheinung nichts zu tun; sie erklärt sich hinreichend als die Folge einer Modekrankheit, die damals nicht nur die vornehmen, sondern auch die literarischen Kreise Londons beherrschte. In seinem Schauspielertum ist uns im Gegenteil bei unserer Untersuchung die Naivität aufgefallen, mit der er Züge seiner mimischen Natur auf die Geschöpfe seiner Phantasie übertrug und an die eigene Bühne als an eine für alle Zeiten gültige glaubte. Eine solche Naivität verträgt sich sehr wohl mit dem gewaltigen, zum Tiefsinn geneigten Ernst, dem leicht erregbaren, leidenschaftlichen Feuer und dem goldenen Humor seiner Persönlichkeit, nicht aber mit der gespreizten Unnatur eines auf seine Kunst stolzen, in der Rede affektierten Mimen. In den euphuistisch angehauchten Stellen mit ihrem erkünstelten Witz hat er gegen seine wahre Natur der Zeit, nicht seinem Beruf, einen Tribut entrichtet.





VII

Rollen mit besonderem schauspielerischen Einschlag

Es ist klar, daß ein Schauspieler, der in der Handlung des Stückes selbst einen Schauspieler darzustellen hat, ganz besonders in seinem Elemente ist. Wörtlich genommen ist dies bei Shakespeare nicht der Fall; keins seiner Dramen enthält eine Gestalt, die etwa der des „Kean" in dem bekannten Stück des älteren Dumas entspräche. Im weiteren Sinne jedoch sind aus dem Reichtum seines Repertoires mehrere Rollen hervorzuheben, die in dieser Hinsicht einen besonderen Einschlag haben.

In erster Linie seien hier die Narren genannt. Sie sind zwar ein Erbteil der alten Bühne; die Liebe aber, mit der Shakespeare sich der lustigen Figur der Moralitäten und Interludien zuwandte, hat ihn aus ihr etwas Neues, ihm Eigenes schaffen lassen. Diese seine Liebe zeigt sich in den tiefgefühlten Worten Hamlets, als er den Schädel des Hofnarren (King's jester) Yorick betrachtet, und in der Schutzrede für das Narrentum, die er in „Was ihr wollt", III, 1, der Gräfin Olivia in den Mund legt: „Dies ist ein Handwerk, so voll von Arbeit als des Weisen Kunst." In der Bewunderung des Shakespeareschen Narren ging A. W. Schlegel so weit,

daß er ihn den idealisierten Zuschauer der Handlung nannte, und der englische Dichter Coleridge meinte gar, ihn mit dem Chor der antiken Tragödie vergleichen zu dürfen. Wenn diese Ausdrücke auch über das Ziel hinausgehen, so beweisen sie doch, daß es sich hier um eine Theaterfigur handelt, die sich wesentlich von allen sie umgebenden Mitspielern unterscheidet. Das Wort „fool" wird in den alten Personenverzeichnissen mehrfach mit „clown" vertauscht, und in der Jugendkomödie „Die beiden Veroneser" ist der Clown Lanz mit seinen derben, auf das Gelächter des Publikums berechneten Monologen noch ganz in der Manier des alten Hanswursts gehalten. In den späteren Dramen aber nimmt der Narr innerhalb der clownmäßigen Personen eine besondere Stellung ein. Während der Clown, sei es als Diener, Schäfer, Bierzapfer, Spitzbube, Konstabler, bisweilen auch in vornehmer Gesellschaftsschicht wie Cloten, der Stiefsohn des Königs Leontes, mehr oder weniger an der Handlung teilnimmt und also auf demselben Niveau mit den Mitspielern steht, hebt sich der Narr schon äußerlich durch seine stereotype Harlekinstracht von dem übrigen Bühnenpersonal ab. Als Abbild der noch im 17. Jahrhundert üblichen Hofnarren ist er ein zur Belustigung der Herrschaft bezahlter und angestellter Spaßmacher, hat also einen Beruf, der auch mit Rücksicht auf die lächerliche Tracht dem des Gauklers und herumziehenden Lumpenkomödianten sehr nahe steht. Man kann den Clown einen unbewußten Narren nennen; dieser aber als bewußter Clown und Witzmacher von Profession stellt gewissermaßen eine Potenzierung des Clowns dar. Übrigens ist ihre Zahl im Vergleich zu der Menge

der Clowns, die nur in wenigen Stücken Shakespeares fehlen, sehr gering; in den 36 Dramen haben wir es nur mit vier Narren in diesem Sinne zu tun; ein Narr, der ganz vorübergehend in „Othello“ III, 1 auftritt, muß zu den clownmäßigen Dienern gerechnet werden.

Der Hausnarr ist in der Umgebung seines Herrn, der, solange er guter Laune ist, sich seiner Späße erfreut und sich von ihm Wahrheiten sagen läßt, die kein anderer ihm sagen dürfte, der aber, wenn die Späße ihm mißfallen, den frechen Diener wie einen bissigen Hund mit Schlägen bestraft. Die Herren und Herrinnen sind nun in Shakespeares Dramen auffallend mild und weitherzig, nur zum Scherze drohen sie ihren Narren mit der Peitsche. Und diese wiederum hat der Dichter so mit seinem Geiste beseelt, daß sie trotz ihrer Niedrigkeit sich hin und wieder über die Vornehmen erheben und in tiefsinnigen Aussprüchen die Gebrechen nicht nur ihrer Herren, sondern auch der Menschheit geißeln. In solchen Momenten stehen sie in der Tat über der Handlung, und obwohl ihnen mit ihrer Narrenkappe das Bewußtsein gewerbsmäßiger Weltverspottung gemeinsam ist, weiß sie doch Shakespeare zugleich als Individuen zu charakterisieren. Insbesondere gilt das von der Rolle des Narren im König Lear.

Mit genialer Kühnheit hat in der erschütterndsten seiner Tragödien der Dichter dem greisen Helden einen Narren zum Begleiter gegeben. Das Tragische, das überhaupt im Leben eines Harlekin liegt, daß er von Berufs wegen lustig sein muß, auch wenn ihm das Herz blutet, was z. B. in Leoncavallos Oper das Ergreifende der Titelrolle ausmacht, das steigert sich

noch im „Lear“ dadurch, daß der Narr nicht an dem zugrunde geht, was er selbst erleidet, sondern an dem, was seinem Herrn widerfährt. Mit schlagendem Witz verbindet er Einfalt und Tiefe des sittlichen Empfindens. Er weiß nichts von der Größe des Opfers, das er dem alten König bringt: auf der öden Heide will er ihm nichts anderes sein, als was er bisher in der Königsburg ihm und seiner Tochter Cordelia gewesen ist; es ist für ihn selbstverständlich, daß er seinem Herrn ins Elend folgt, um, wie der Ritter von ihm sagt, „die tiefe Herzenswunde ihm wegzuscherzen“. Er selbst aber kann das Übermaß der Leiden des Herrn nicht überwinden. Auf die sinnlosen Worte des vom Rasen erschöpften Lear: „Macht keinen Lärm; zieht den Vorhang zu. Wir wollen zur Abendtafel des Morgens gehn“, sagt er (III, 6) mit doppelsinnigem Scherze: „Und ich will am Mittag zu Bett gehn.“ Er fühlt, daß er, der seinen Jahren nach noch auf der Höhe des Lebens steht, bald an gebrochenem Herzen sterben wird. In der Persönlichkeit dieses Narren wandelt sich das Komische von selbst in das Tragische um, aus seinem Munde bekommen auch die lustigsten Späße und Lieder einen wehmütigen Klang, und wir interessieren uns für ihn nicht nur, insofern er seine Rolle dem König gegenüber spielt, sondern auch um seinetwillen.

Ihm gegenüber steht mit seinem ausgelassenen Humor der Narr Feste in dem Fastnachtsspiel „Was ihr wollt“. In dem fröhlichen Quintett, das sich im Hause der phantastischen Gräfin Olivia zusammengefunden hat, ist ihm eine sehr vernehmliche Stimme zugefallen. Er durchschaut die Torheiten aller Per-

sonen seiner Umgebung, läßt sich aber durch sie keineswegs zu bittrer Satire verstimmen, sondern benutzt sie, um sich selbst einen guten Tag zu machen, Trinkgelder einzuheimsen und in den tollen Scherzen, die von Maria und Fabian ausgeheckt werden, seine närrische Weisheit im vollsten Glanze zu zeigen. Indem er den Malvolio foppt, hat er zugleich die Aufgabe, die bei geschickter Lösung vom Publikum stets mit Stürmen des Lachens gelohnt wird, den die Rolle des Gefoppten spielenden Kollegen in Ton und Gebärden zu kopieren und als Pfarrer Ehrn Matthias glänzende Proben seiner Verstellungskunst zu geben. Das Spiel vor den Mitspielern macht diese Rolle zu einer der reichhaltigsten und dankbarsten unter den Lustspielrollen Shakespeares.

Von komplizierterem Schlage ist der Narr in „Wie es euch gefällt". Bei aller Derbheit und bisweilen auch Fadheit seines Witzes wohnt ihm ein philosophischer Zug inne, den der Dichter uns durch seinen Namen „Touchstone" andeutet; sein Witz soll dem der anderen zum Probstein dienen. Aus Anhänglichkeit an Celia, die Tochter des regierenden Herzogs, und ihre Muhme Rosalinde ist er den Mädchen als Beschützer in die Einsamkeit des Ardennenforstes gefolgt. Da es aber in dieser wunderbar gesegneten Waldecke Gefahren nicht zu bestehen gibt, hat er hinreichende Muße, über den Unterschied von Hof- und Landleben nachzudenken und beider Schwächen mit scharfer Satire, aber ohne alle Bitterkeit, zu beleuchten. Dabei weiß er nicht nur der gutmütigen Bauerndirne Käthchen, ihrem früheren Liebhaber Wilhelm und dem braven Schäfer Corinnus durch seine höfische Bildung

zu imponieren; er bewahrt seine Superiorität auch den Edelleuten gegenüber, denen er mit „geometrischer Genauigkeit" zwei Schwächen ihres Standes, die leichtsinnige Art des Schwörens und die unsinnigen Formen des Duells zu Gemüte führt, und findet besonderen Anklang bei dem schwermütigen Sonderling Jaques, der mit der Welt wegen ihrer Falschheit unwiderruflich zerfallen ist. Die buntscheckige Gestalt dieses weiland Hofnarrn hebt sich um so mehr von seiner ländlichen Umgebung ab, je weniger in diesem romantischen Idyll von andern Personen gehandelt wird.

Anders verhält es sich mit dem Narrn in „Ende gut, alles gut". Hier ist nicht nur die peinliche Haupthandlung weniger günstig für eine fröhlich-einfältige Narrenstimmung; auch die breit ausgeführte clownmäßige Rolle des Bramarbas Parolles macht dem Hausnarrn der Gräfin von Roussilon eine gefährliche Konkurrenz. Im Gegensatz zu dem schwerblütigen Engländer, den sein Kollege im „Lear" vertritt, ist Lavache ein leichtfertiger Franzose, dessen Witz nicht selten an euphuistischer Geschraubtheit leidet. Trotzdem hat der Dichter auch diesem Geschöpf seiner Laune manches zündende Wort und, wie es seine Sorgfalt um die Pflegetochter der Gräfin beweist, ein gutes Herz mitgegeben. Die Rolle ist nicht hervorragend, aber immerhin dankbar. Der selige Mann der Gräfin hat, wie diese ihm nachrühmt, viel Spaß mit ihm gehabt, und ihr alter Freund Lafeu bestätigt dies Urteil, indem er sagt: „Ich hab' ihn gern; der Bursch ist nicht uneben".

Unter den großen Charakterrollen sind zwei, deren Träger Wahnsinn heucheln und damit zugleich sich

ihren Mitspielern gegenüber eine besondere schauspielerische Aufgabe stellen.

Durch den Geist des vom eigenen Bruder schändlich ermordeten Vaters wird Hamlet in den Grundfesten seiner Seele so erschüttert, daß er an der Grenze des Wahnsinns steht. Und als die um sein Leben besorgten Freunde herbeieilen, aufs höchste gespannt auf eine Auskunft über seine Begegnung mit der gefürchteten Erscheinung, da lauten seine Antworten so seltsam, daß Horatio verwundert zu ihm sagt: „Das sind nur wirbliche und irre Worte, Herr". In dieser Ekstase bleibt ihm jedoch so viel Besinnung, daß er fühlt, er müsse vor dem Hofe die Maske des Wahnsinnigen annehmen; nur das gestatte ihm, sein wahres Empfinden zu verbergen und zugleich den Verbrecher zu beobachten und zu schrecken. Hiermit kommt in die an sich ebenso gewaltige wie schwierige Rolle noch ein neuer Reiz, insofern das im erheuchelten Wahnsinn Gesprochene anders zu sprechen und zu agieren ist als das, was uns unmittelbar die Herzenstiefen des im Grübeln sich selbst verzehrenden Helden erschließt.

Wahnsinn heuchelt auch Edgar, der rechtmäßige Sohn Glosters. Seinem Wesen liegt jede Verstellung fern. Nur die äußerste Not hat ihn zu diesem Entschluß getrieben, als der eigene Vater ihm nach dem Leben trachtet und jeden Weg zur Flucht aus England versperrt. Er erfindet also nicht, wie Hamlet, seine Rolle, sondern kopiert sie, und zwar naiverweise nach dem Muster der zu Elisabeths Zeiten aus dem Irrenhaus Bedlam als unschädlich entlassenen Irren, die als die Elendesten unter den Elenden durch Betteln an den Landstraßen und auf den Jahrmärkten ihr Leben

fristeten. Er hüllt sich in Lumpen und faselt allerlei Blödsinniges, namentlich vom bösen Feinde und allerlei höllischen Persönlichkeiten. Durch das Abschreckende dieser pathologischen Maske schimmert jedoch etwas von der angeborenen Ritterlichkeit ihres Trägers hindurch, was diesem sofort die Sympathie Lears gewinnt; und so kommt es zu jenen Szenen des 3. Akts, in denen ein Wahnsinniger, ein sich wahnsinnig Stellender und ein berufsmäßiger Narr in erschütterndem Trio uns das Motiv vom Elend der Menschheit vortragen, eine Kühnheit, die nur ein Dichter ersinnen konnte, der als Schauspieler und Regisseur sich der Bühnenwirksamkeit einer solchen Zusammenstellung bewußt war. So wundern wir uns auch nicht, daß der in den beiden ersten Akten unbedeutende Edgar von dem Augenblick an, wo er in seiner Maske den Begleiter Lears und dann den Führer seines geblendeten Vaters spielt, so emporwächst, daß er am Schlusse der Tragödie uns als mannhafter Vorkämpfer des Rechts und Rächer der begangenen Frevel entgegentritt.

Zu den bedeutendsten Charakterrollen Shakespeares, die zugleich für seine Schaffensart in hohem Grade bezeichnend sind, gehören Richard III. und Jago, zwei Menschen, die in unmenschlicher Weise das Böse tun aus Freude am Bösen. Was dazu mitwirkte, daß der Dichter zwei an sich so abstoßende Charaktere mit solcher Liebe und solchem Erfolge behandelte, ist sicherlich ein schauspielerischer Zug, der von vornherein mit der Anlage dieser Rollen verbunden war. „Falsch muß der Blick für falsche Seelen sein“, sagt Macbeth, als er, um die Krone Schottlands zu erreichen, sich anschickt, den königlichen Gast durch

verstellte Freundlichkeit zu umgarnen. Richards und Jagos Blicke können überhaupt nicht anders als falsch sein. Die menschliche Gesellschaft würde so antisoziale Unholde, die kein menschliches noch göttliches Recht anerkennen, sofort ausstoßen, wenn sie ohne Maske sich zeigten. Nun sind aber beide Verbrecher so veranlagt, daß ihnen nichts größeres Vergnügen bereitet, als die Rolle des Tugendhaften zu spielen. Jagos zur Schau getragene Biederkeit täuscht alle, nicht nur den Gimpel Rodrigo, den ahnungslosen Cassio und den leidenschaftlichen Mohren, sondern auch sein eigenes Weib. Mit schlauer Berechnung hat er die Maske des derben Soldaten gewählt. Kaum wird sein Name genannt ohne einen ehrenden Zusatz wie: der ehrliche, der biedere, der redliche Jago, bis dann den Getäuschten zu spät der Schleier von den Augen gerissen wird. Richards Teufelei wird zwar von manchen durchschaut; man zittert unwillkürlich bei seinem Anblick, und die eigene Mutter flucht ihm. Aber für den einzelnen Zweck, den er verfolgt, hilft ihm jedesmal die dazu angenommene Maske. Wolff sagt von ihm (I, 189): „Seiner vollendeten Heuchelei steht jeder Ton zu Gebot. Ob er fromme Demut, Bescheidenheit, Liebe, Mitleid, warme Freundschaft, königlichen Anstand, strenge Gerechtigkeit zeigt, ob er den teilnehmenden Bruder, den herablassenden Fürsten, den gottergebenen Beter, den Brautwerber, den Soldaten oder Staatsmann spielt, alles gelingt ihm mit gleicher Meisterschaft."

Daß solche an sich höchst unsympathische Rollen vom Schauspieler gern gespielt, vom Publikum gern gesehen werden, das beruht zum Teil auf dem Reiz des

Doppelspiels von Wahrheit und Lüge, das ihnen eigen ist. Ganz läßt sich die wahre Natur nicht abstreifen. Wenn auch der Schurke noch so virtuosenhaft den Tugendhaften spielt, er bleibt doch ein Schurke. Durch den angenommenen Biedermannston klingt das Falsett des posierenden, auf den Erfolg rechnenden Verbrechers hindurch. Man vergegenwärtige sich den Herzog Gloster, wie er vor dem Volke auf dem Altan mit dem Gebetbuch in der Hand zwischen den beiden Bischöfen steht und die von seinem Mitspieler Buckingham angebotene Krone, das Ziel seiner verbrecherischen Wünsche, zurückweist. Welcher Konflikt zwischen dem Feuer einer ehrgeizigen Natur und der von der Maske verlangten Kälte der Haltung! Man denke an Jago, den Anstifter alles Unheils, wie er bei der Vermutung seiner Frau, daß ein glatter Bursche, um sich ein Amt zu fischen, diese Lügen ausgedacht habe, zur Beruhigung Desdemonas mit der Überzeugung eines Biedermanns sagt: „Pfui, solchen Menschen gibt's nicht; 's ist unmöglich." Was für ein Mißklang zwischen der Freude des Bösewichts über den Erfolg seiner Lüge und dem treuherzigen Ton der Empörung, die er heuchelt! Was für Bühneneffekte sind aus solchen Momenten herauszuholen! — Wunderbar ist es ja, daß gerade diese beiden versteckten Charaktere ihre geheimsten Absichten jedesmal vor der Ausführung in Monologen enthüllen. Es erklärt sich aus dem unserem Dichter eigenen Zuge, sein Publikum nicht durch ungeahnte Intrigen, sondern durch das Überraschende der Charaktere selbst in Atem zu halten.

Schauspielerblut rollt ferner in den Adern eines Königs. Richard II. ist im höchsten Grade leichtsinnig,

begeht aber keine Verbrechen, die seinen Sturz hätten verursachen müssen. Sein Unglück ist, daß er, der auf dem Throne sitzt, dem angeborenen Drange nach Schaustellung seiner Person nachgibt und, statt als Herrscher zu handeln, sich daran erfreut, den Herrscherpomp zu entfalten und vor seinem Gefolge den König zu spielen. Was er auch tun oder reden mag, er vergißt nie die Pose. Der königlichen Würde, die er im Glauben, daß sie ihm von Gott selbst übertragen sei, für unverletzlich hält, soll überall, wo er sich sehen läßt, seine glänzende Erscheinung entsprechen, und durch geistreiche, kunstvoll deklamierte Reden sucht er den Mangel an wirklicher Macht, den er ja bald genug an sich spüren muß, zu übertünchen. Und wie er in der Zeit seines Glanzes geschauspielert hat, so auch bei und nach seiner Thronentsagung. Obwohl das Unglück, das so plötzlich über ihn kommt, ihn sittlich läutert und ihn mit einem Schlag unsere Sympathien gewinnen läßt, kann er auch dann den Mimen nicht verleugnen. Auf dem Wege zu der von seinem Besieger angesetzten Verhandlung, die seine Erniedrigung besiegeln soll, sagt er zu seinen Begleitern:

> Entwürdigen wir uns nicht, daß wir
> So kläglich aussehn und so milde sprechen?

Und nachdem er der Krone entsagt hat, ist sein letzter Befehl:

> Gilt noch mein Wort in England,
> So schaff' es gleich mir einen Spiegel her, daß er
> Mir zeige, welch' Gesicht ich habe,
> Seit es der Majestät verlustig ist.

Als ihm der Spiegel gebracht ist, studiert er darin wie ein Schauspieler sorgfältig seine Züge und wundert

sich, daß der Gram darin noch keine tieferen Runzeln gegraben hat:

> War dieses das Gesicht,
> Das täglich unter seines Hauses Dach
> Zehntausend Menschen hielt? Dies das Gesicht,
> Das wie die Sonn' Anschauer blinzeln machte?

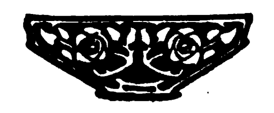
In der Einsamkeit des Kerkers will er sich über die grauenvolle Langeweile der Stunden hinwegtäuschen, indem er sich in die Seelen anderer Menschen hineinversetzt und sich mit dem Gedanken tröstet, daß keiner von allen mit seinem Lose zufrieden ist. Er selbst sagt von dieser Beschäftigung seiner Phantasie: „So spiel' ich viel Personen ganz allein." Und als der treue Stallknecht ihn freundlich mit dem altgewohnten Zuruf begrüßt: „Heil, königlicher Fürst", da ist es ihm nicht möglich, sich der natürlichen Herzensregung der Freude über diese Treue hinzugeben, sondern spöttisch die Worte parodierend, ruft er mit schauspielerischer Deklamation dem einfachen Manne zu: „Heil, edler Pair! Wer überteuert nun den andern mehr?"

Diese vom Dichter mit unverkennbarer Sympathie geschaffene Gestalt, die im Wandel des Schicksals eine so anziehende Entwicklung durchzumachen hat, gewinnt dadurch an Reiz, daß ihr Gegenspieler, der staatsmännische Bolingbroke „der schweigsame Monarch", wie ihn Richard bei seiner Absetzung selber nennt, ebenfalls schauspielerisches Talent beweist. Es sind zwei ganz verschiedene Seiten in der Kunst des Mimen, die in den beiden Gegnern zur Geltung kommen: in Richard die Kunst des gewandten, glänzenden, des augenblicklichen Beifalls sicheren Deklamators und Akteurs; in Heinrich die Kunst, sich zu verstellen und

die der Situation jedesmal entsprechende Maske anzunehmen. Der eine spielt unbewußt, er kann nicht anders; es ist ihm angeboren; durch sein Spiel betrügt er nur sich selbst. Der andere spielt bewußt, im Dienst seiner ehrgeizigen Zwecke, um das Volk für sich zu gewinnen und in dessen Augen den legitimen Fürsten auszustechen. Da er aber im Gegensatz zu Richard III. keine unedle Natur ist, würde er sich freuen, wenn er dieser Heuchelei nicht bedürfte; auf dem Sterbebett gesteht er seinem Sohne, wie schwer ihm diese Rolle geworden ist. Drei englische Könige also, die schauspielern, und jeder auf völlig andere Art! Und hätte, um noch auf eine Gestalt hinzuweisen, der Dichter seinem Antonius in der Forumszene das berühmte Wort von den „ehrenwerten Männern" in den Mund legen können, wenn nicht ebenfalls in den Adern dieses Römers ein starker Tropfen Schauspielerbluts rollte?

Ein höchst lustiges Schauspielertum liegt endlich der Rolle Pistols zugrunde. Sie erinnert insofern an den Stand ihres genialen Schöpfers, als sie den Eindruck macht, nach einem Modell geschaffen zu sein, das ihm in seinem Theaterleben begegnet war. Pistol tritt zuerst im 2. Teil von „Heinrich IV." auf als Fähnrich des gegen die Rebellen ziehenden Falstaff, setzt diese Rolle fort im siegreichen Heere des nach Frankreich gezogenen Heinrichs V. und gehört dann auch in den „Lustigen Weibern" zu den Gesellen des auf Wunsch der Königin Elisabeth wiedererstandenen Sir John. Gott weiß, wie er zu seiner militärischen Würde gekommen ist; Dortchen Lakenreißer, die schon vor seinem ersten Auftreten in der Schenke zu Eastcheap seine Bekanntschaft gemacht hat, wundert sich höchlichst über die

Schnüre auf seinen Achseln. Er besitzt zwar ein gutes Teil Feigheit und Prahlerei, seine Rolle gehört aber nicht in das Fach des Miles gloriosus und Bramarbas. Der Soldatenstand ist bei ihm etwas Äußerliches; er vertritt vielmehr den Typus des heruntergekommenen tragischen Schmierenschauspielers, der so ziemlich die ganze ältere Dramatik auswendig weiß und die Fetzen der aus ihr stammenden Tiraden überall, wo es paßt oder nicht paßt, mit dem dröhnenden Pathos und den exaltierten Gebärden eines Trunkenbolds an den Mann bringt. Wenn auch Wolff (II, S. 93) mit seiner Meinung recht haben mag, daß zur Zeit der Elisabeth auch im gewöhnlichen Verkehr ein Pathos geherrscht habe, welches eine Figur wie Pistol nicht als Unsinn, sondern nur als Übertreibung empfinden ließ, so bewährt sich diese Rolle doch auch heute noch als eine höchst dankbare, um so mehr, da sie ja ihrem Träger Gelegenheit bietet, den oder jenen seiner lieben Kollegen vom tragischen Fach nachahmend zu parodieren.





VIII
Wahl der Stoffe und Komposition

Die Frage, inwieweit die Wahl der Stoffe und die Komposition seiner Dramen für die mimische Natur unseres Dichters sprechen, führt uns in den Mittelpunkt seines poetischen Schaffens. Schon in bezug auf den ersten Punkt ist es für den Charakter eines dramatischen Werkes sehr bedeutsam, ob sein Verfasser von einer ihn fesselnden Idee aus seinen Stoff sich aussucht und ihn dann so lange in seinem Geiste herumträgt und umbildet, bis er ihm als geeignet für die Darstellung auf der Bühne erscheint; oder ob er in erster Linie sich dabei von der Rücksicht auf die Bühnenwirksamkeit bestimmen läßt. Nun zeigt sich Shakespeare in der Wahl seiner Stoffe, gerade wie sein Kollege im Schauspielerstande, Molière, als ein großer Entlehner. Er konstruiert sich nicht mühsam eine Handlung, sondern findet sie mit sicherem Blicke in geschichtlichen, sagenhaften oder novellistischen Quellen; ja, nicht selten geht er auf Stoffe, die bereits vor ihm dramatisch behandelt und auf der Bühne erprobt waren, zurück. Wolff (I, 199) sagt von seinem ersten Lustspiel, der „Komödie der Irrungen“: „Der vorsichtige Shakespeare, der Theaterpraktiker, der sich vom

Schauspieler zum Dichter entwickelte, wagte auch den ersten Schritt auf dem neuen Gebiet nicht auf das Geratewohl. Er nahm eines der bewährtesten Muster des Altertums, Plautus' ‚Menächmen' zum Vorbild." Daß er bis in die letzte Zeit seines Schaffens diese Methode nicht verschmäht, zeigt die Reihe der acht Dramen, für die eine dramatische Quelle nachzuweisen ist: „Richard III.", „Der Kaufmann von Venedig", „Der Widerspenstigen Zähmung", „König Johann", „Maß für Maß", „Hamlet", „König Lear" und „Timon". Bedenkt man nun, daß Shakespeare in etwa 23 Jahren nicht weniger als 36 Dramen vollendet hat, so kann man an ein Bearbeiten und Umarbeiten des Stoffes, wie wir es von Goethes und Schillers Werken her kennen, nicht denken. Nach Festlegung des Stoffes muß aus der ersten Konzeption unmittelbar die weitere Ausführung hervorgegangen sein; nachdem die Handlung in großen Umrissen entworfen war, wurde das Ganze szenenweise fertiggestellt. Beachtenswert scheint mir auch das eigentümlich Seltsame, Abenteuerliche, ja Märchenhafte, das die Handlung vieler seiner Dramen charakterisiert. Daß das Londoner Publikum damals solche Stoffe bevorzugte, wußte er aus Erfahrung. Sollte diese Erfahrung ihn nicht auch in der Wahl seiner Stoffe beeinflußt haben? Die Tatsache, daß ihn weder philosophische noch historische Ideen gelockt haben, spricht jedenfalls mehr für einen Schauspieler als für einen Gelehrten.

Wenn nun ein szenenweises Arbeiten notwendigerweise einen loseren Aufbau des Ganzen zur Folge hatte, so ist darunter nicht etwa die Regellosigkeit zu verstehen, die einst die Stürmer und Dränger und mit

ihnen der jugendliche Verfasser des „Götz von Berlichingen“ an dem Engländer im Gegensatz zu den verhaßten Franzosen so begeistert priesen; es ist das Verdienst der Romantiker, daß diese Vorstellung ein für allemal abgetan ist. Über die Frage aber, wie weit in den Stücken Shakespeares die wünschenswerte Geschlossenheit der Handlung gewahrt ist, gehen im einzelnen die Meinungen noch weit auseinander. Der unbedingteste Verehrer unseres Dichters ist Otto Ludwig, der in seiner Bewunderung bekanntlich so weit ging, daß er darüber das Vertrauen zu sich selbst und zu seiner eigenen Produktionskraft verlor. Er schreibt in seinen Shakespearestudien: „Ich kenne nur einen dramatischen Dichter, in dem der Gedanke seines einen Zwecks so überall gegenwärtig und wirkend sich zeigt, bei dem die Komposition so vollständig aus demselben hervorgegangen ist und zwar mit dem Scheine eines Naturprozesses, und das ist Shakespeare.“ Ohne auf die Angriffe gegen die Kompositionsweise Shakespeares einzugehen, scheint es mir für den Zweck dieses Kapitels wichtig, aus dem in dieser Form sicherlich zu allgemeinen Lobe Otto Ludwigs den richtigen Kern herauszuschälen.

Ohne Zweifel bedeuten im Vergleich zu seinen Vorgängern Shakespeares Dramen einen gewaltigen Fortschritt im strengeren Aufbau der Handlung, ohne Zweifel haben in dieser Beziehung die antiken Vorbilder des Seneca und Plautus einen günstigen Einfluß auf ihn ausgeübt. Indessen blieb er darin dem Charakter seiner nationalen Bühne treu, daß er von der neu aufgekommenen Lehre von der Einheit des Orts und der Zeit nichts wissen wollte. Er hat nicht, um sie zu

erreichen, den Stoff möglichst vereinfacht und die Handlung erst kurz vor der Katastrophe beginnen lassen. Nicht selten gestaltet er sein Thema in einer doppelten Handlung, bisweilen findet sich der Ansatz zu einer dritten. Dagegen bietet uns das Shakespearedrama etwas ganz Neues: seine Gestalten machen nicht den Eindruck von Typen, sondern von lebendigen Individuen. Und das liegt zum guten Teil daran, daß wir sie von ganz verschiedenen Seiten beleuchtet sehen. Der Dichter läßt uns nicht nur in die mit ihren Leidenschaften und dem Schicksal ringende Seele seiner Helden blicken; er zeigt sie uns auch in ihren alltäglichen Beziehungen zu der sie umgebenden Außenwelt. Wir lernen nicht nur die Herren kennen, sondern auch ihre Diener, mögen sie Kammerdiener, Matrosen, Soldaten, Pförtner oder Kammerfrauen, Ammen oder Mägde sein, und jede, auch die untergeordnetste dieser Personen, äußert sich, sobald sie zur Teilnahme an der Haupthandlung gelangt, in einer für sie durchaus charakteristischen Weise. Man streiche die Szenen, in denen diese Personen zu Worte kommen, und das Shakespearedrama verliert seinen Grundcharakter. Ein dramatischer Dichter, der, wie er, jeden Gegenstand in seiner Totalität erfaßt, konnte sich seinen Helden, selbst wenn es ein sagenhafter war, nicht losgelöst von seiner Umwelt denken. Während Schiller, um uns den Hintergrund, auf dem seine Tragödie „Wallenstein“ sich abspielt, zu veranschaulichen, ihr als Vorspiel das heitere „Lager“ voranschickt, trägt der Dichter des „Julius Cäsar“ kein Bedenken, die Elemente, aus denen ein solcher Hintergrund sich zusammensetzt, in das Drama selbst zu verweben.

Zu dieser dramatischen Anlage seines Genius kommen nun einige äußere Gründe, die für das scheinbar Lockere und Zufällige seiner Kompositionsweise von Einfluß gewesen sind. Zunächst die nationale Vorliebe für das Clownmäßige. Ein Dichter, der infolge seines unvergleichlichen Humors diesen Zug mit Liebe in seinen Schöpfungen pflegte, konnte sich den klassischen Tendenzen nicht anschließen. Sodann die Schaulust des englischen Publikums. Trotz der geringen Anzahl der Statisten verlangte es, nicht nur die Fürsten, sondern auch das Volk, nicht nur die Feldherrn, sondern auch die Soldaten, die ihre Schlachten schlugen, auf der Bühne handelnd zu sehen. Auch dies erweiterte unwillkürlich den Horizont der Komposition, insofern es eine größere Anzahl von Rollen und nicht selten Massenszenen erforderte, welche die klassizistische Bühne überhaupt vermied. Vor allem aber kommt hier der Einfluß der Bühne, für die Shakespeare schrieb, in Betracht. Ein Theater, in dem die Handlung, ungestört durch Fallen des Vorhangs und Wechsel der Dekorationen, ununterbrochen sich abspielte, mußte schon deshalb eine freiere Komposition begünstigen, weil in ihm die einzelnen Szenen nicht als besondere, für sich eine Einheit bildende Abschnitte empfunden wurden; es ist durchaus nicht leicht, für Shakespeares Dramen den Begriff der Szene zu fixieren. Jede dramatische Komposition ferner beruht auf der Umwandlung des aus einer epischen Quelle geschöpften Stoffes, und diese Übersetzung des Epischen ins Dramatische ist nicht möglich ohne einen Verengungs- und Verdichtungsprozeß. Bei einem Theater nun, das in bezug auf den Ort nicht eine sinnlich be-

stimmte, möglichst naturgetreue Darstellung der Szene verlangte, konnte der Dichter manchen aus seiner Quelle ihm gelieferten Bestandteil in seine dramatische Komposition aufnehmen, den eine anders geartete Bühne nicht vertragen hätte und der dem modernen Regisseur so viel Mühe bei der Inszenierung der Shakespearedramen bereitet.

Wie kommt es nun, daß trotzdem in diesen Dichtungen die Einheit des Ganzen, die ja jedes Kunstwerk als Organismus mit Notwendigkeit voraussetzt, so kraftvoll sich ausprägt? Ruht nicht, wenn wir an „Hamlet“, „Lear“, „Macbeth“, „Othello“ oder auch an „Richard III.“ und „Coriolan“ denken, jedes dieser Werke mit den festen Umrissen eines einzigartigen Individuums in unserer Seele? Die Lösung des Problems liegt in der Natur des Shakespearedramas. Nicht die Handlung, sondern die Charaktere stehen in erster Linie. Die Handlung bildet gleichsam die Folie zu den reliefartig ausgeprägten Charaktern. Man denke an die zwingende Gewalt, mit welcher der Genius des Briten jedesmal die Individualität seines Helden erfaßt. Schon in der Expositionsszene weiß er für ihn ein psychologisches Interesse zu erwecken, das, um mit Otto Ludwig zu sprechen, mit der Macht eines Naturprozesses auf uns einwirkt, und das so stark ist, daß es uns alle noch so mannigfaltigen Vorgänge und treibenden Momente bis in ihre äußersten Verästelungen auf einen Mittelpunkt, den mit seiner Leidenschaft ringenden Helden, beziehen heißt und unsere Spannung ununterbrochen bis zu dem Augenblicke steigert, wo sich alles zu dem erlösenden Endergebnis vereinigt. Das wäre allerdings

nicht möglich ohne Shakespeares geniale Charakterdarstellung; auf ihr beruht bei ihm die Einheit des Organismus. Denn man beachte wohl, daß die Spannung nicht etwa eine äußerliche, nur auf den Ausgang der Handlung gerichtete ist. Shakespeare liebt es sogar, wie wir gesehen haben, seine Helden durch Monologe ihre geheimsten Absichten offenbaren zu lassen, und auch in den Lustspielen werden z. B. die Streiche, die dem feindseligen Paare Beatrice und Benedikt oder dem verhaßten Haushofmeister Malvolio gespielt werden sollen, dem Publikum im voraus verkündet. Shakespeares Drama ist im wesentlichen ein Charakterdrama; das reizvolle Gewebe der psychologischen Züge, die im Kontrast einander heben und alle vom Hauptcharakter ihr Licht empfangen, bewirkt eine Konzentration des Interesses, die der durch die Einheit der Handlung bewirkten ebenbürtig ist.

Was aus den großen Tragödien sich ergibt, gilt, wenn auch nicht mit gleicher Strenge, auch von den Historien und Lustspielen. In den ersteren hat der überreiche Stoff seiner Quelle ihn manchmal zur Aufnahme epischen Materials verlockt, das der dramatischen Geschlossenheit gefährlich wird. In „Heinrich V." gesteht der Dichter durch die jedem Akt vorangeschickten Reden des Chorus selber ein, daß wir es mit einem dramatisierten Festspiel zu tun haben; und im „König Johann" und „Antonius und Kleopatra" muß uns die Fülle interessanter Charaktere über den Mangel einer einheitlichen Handlung hinweghelfen. Die Lustspiele aber führen uns in eine romantisch-märchenhafte Welt, in welcher der Zufall herrscht und die Bedenken einer strengen Logik überhaupt nicht

aufkommen. Wolff (I, 331) sagt von ihnen geradezu: „Die Handlung ist oft nur der Rahmen, um all das ‚tolle Zeug' anzubringen." „Aber," fährt er fort, „welche überlegene Kunst verbirgt sich hinter dem bunten Gewebe. All das scheinbar Zufällige entwickelt sich mit zwingender, innerer Notwendigkeit." Shakespeare selbst läßt gegen Ende des „Sommernachtstraums", V, 1 seine Hippolyta sagen, daß der Verlauf dieser Nachtbegebenheit mehr bezeuge als ein bloßes Spiel der Einbildungskraft: „Es wird daraus ein folgerichtig Etwas (something of great constance), doch seltsam immer noch und wunderbar." Was diese bunte Welt zusammenhält, ist der Kausalnexus der auch in ihr allein herrschenden Charaktere.

Nach diesen Erörterungen wäre es, wie ich meine, sehr verkehrt, dem Dichter, weil er infolge seines Berufs an Routine und oberflächliche Effekte gewöhnt gewesen sei, den Vorwurf zu machen, er habe über dem theatralischen Reiz des einzelnen und über der Rücksicht auf die Bühnenwirksamkeit einer Szene den Blick für das Ganze verloren. Der letzte Grund der lockeren Komposition liegt vielmehr in der Originalität seines Genies; in diesem aber ist, wie wir gesehen haben, seine Schauspielernatur miteinbegriffen, und diese kam der oben geschilderten Art seines Schaffens unwillkürlich entgegen. Sie ließ ihn im Aufbau der Handlung bei Momenten verweilen, die ihren Gang zwar nicht unmittelbar fördern, wohl aber die Umwelt lebendig veranschaulichen und dadurch auch dem Eindruck des Ganzen dienlich sind. Die Art, wie scheinbar Kleines und Unwesentliches für

die Bühne ausgestaltet, und dem auftretenden Schauspieler, auch wenn seine Rolle noch so unbedeutend ist, Gelegenheit geboten wird, seine mimischen Fähigkeiten zu betätigen, spricht entschieden für die mimische Veranlagung des Autors. Es vereinigt sich hier in unvergleichlicher Weise der überquellende Reichtum der Phantasie mit dem praktischen Geschick, jede Situation theatralisch auszunutzen. Wie seltsam in früheren Zeiten die Kritik in dieser Beziehung geirrt hat, zeigt Goethe, der bekanntlich in seinem Aufsatz „Shakespeare und kein Ende“ die Amme Julias und Mercutio „possenhafte Intermezzisten“ genannt hat. Auch noch Rümelin in seinen Shakespearestudien (2. Aufl. 1874) behauptet bei seiner Besprechung des „Hamlet“ (S. 114), daß „Szenen wie der Dialog mit den Schauspielern und die Unterhaltung der Totengräber sich ebenso leicht in jedes andere Stück hätten einschieben lassen“. Handelt es sich doch in keinem andern Stück darum, Schauspieler für eine tragische Vorstellung anzuweisen — der Lord im Vorspiel zur „Bezähmten Widerspenstigen“ kann hierbei nicht in Betracht kommen — und in keinem andern Stück wird ein Grab für eine Selbstmörderin gegraben! Und wer möchte im Hamlet die goldenen Lehren für die Schauspieler oder gar die düstere Komik der Totengräberszene, die mit dem Auftreten des Prinzen in Tragik sich wandelt, entbehren? Durchaus berechtigt ist sogar die lustige Bedientenszene in „Romeo und Julia“, I, 5 als kontrastierende Einleitung zu dem verhängnisvollen Gastmahl des alten Kapulet. Mit einem Kabinettstück niederländischer Malerei ist in „König Heinrich IV.“, II, 1, die Kärrnerszene zu vergleichen, die uns in leben-

sprühenden Farben die Vorbereitungen zum Aufbruch der Kaufleute aus dem Wirtshaus schildert.

Damit soll allerdings nicht geleugnet sein, daß sich Episoden finden, die auch unter dem aufgestellten Gesichtspunkt nicht mehr zu rechtfertigen sind. So im „Hamlet", II, 2 das Gespräch über die Londoner Theaterverhältnisse; hier hat den das Globustheater leitenden Dichter das Interesse an der eigenen Bühne zu weit geführt. Ebensowenig ist die possenhafte Musikantenszene am Schluß des 4. Aufzugs von „Romeo und Julia" kritisch zu halten. Ohne Zweck unterbricht sie die ernste Handlung und, was schlimmer ist, sie wirkt fast wie eine Parodie auf die Totenklage um die, wie der Zuschauer weiß, noch lebende Julia. Auch das Auftreten des Kanzellisten in „Richard III.", von dem bereits bei Gelegenheit der Informationsmonologe die Rede war, gehört insofern hierher, als nicht nur der Inhalt seiner Rede für das Stück unnötig, sondern seine ganze Person episodenhaft ist: er kommt und verschwindet auf Nimmerwiedersehen. Für solche Szenen dient die Eigenart der englischen Volksbühne zur Erklärung. In der Einführung ist auf den Zwischenvorhang hingewiesen, der eine auf der Hinterbühne aufzustellende große Szene verhüllte und, weil die Handlung nicht unterbrochen wurde, während dieser Aufstellung eine kurze, auf der Vorderbühne spielende Szene notwendig machte. In ähnlicher Weise wirkte auf die dramatische Literatur jener Zeit das epische Gesetz ein, nach welchem denjenigen Handlungen, die hinter der Bühne vor sich gehen, durch Spielszenen auf der Bühne — Neuendorff (S. 192 u. 223) nennt sie treffend Überbrückungsszenen — Zeit zum Geschehen

gegeben werden muß; daß dabei die Zeit nicht nach der Uhr zu messen, sondern relativ und ideell zu nehmen ist, versteht sich von selbst. Immerhin ist es sehr seltsam, daß in bezug auf den Ort uns die Kühnheit und Freiheit der Behandlung überrascht, während in bezug auf die Zeitdarstellung wir die Dichter an eine Regel gebunden finden, die wir nicht kennen. Daß Shakespeare als Kind jener Zeit sie ebenfalls befolgte, ist an sich nicht auffallend; daß aber er, der große Dramatiker, hier nicht anders verfuhr als seine kleineren Rivalen, das wird uns nur verständlich, wenn wir bedenken, wie eng er durch seinen Beruf mit seiner Bühne und ihren Gepflogenheiten verwachsen war.

Ein ihm eigenes schauspielerisches Element der Komposition erblicke ich ferner in einigen Bravourstücken der Deklamation, die der Dichter aus Freude an mimischen Glanzleistungen in die Handlung eingewoben hat. Das berühmteste Beispiel ist wohl Mercutios Erzählung von der Frau Mab, die den Franzosen Hector Berlioz zu einer so reizvollen Tonschöpfung begeistert hat. Veranlaßt wird sie bekanntlich durch ein Wort Romeos (I, 4), der sein Sträuben, in den Palast der Kapulets einzutreten, mit einem Traum entschuldigt und auf Mercutios neckende Erwiderung: „Nun seh' ich wohl, Frau Mab hat Euch besucht", erstaunt sich nach dem Wesen dieser Frau erkundigt. Was dieser aus zartem Märchenduft und derbem Volkswitz gewebten Dichtung den dramatischen Wert verleiht, ist ihre Bedeutung für die Rolle Mercutios, der ja schon am Anfang des 3. Aufzugs von der Bühne verschwindet und dessen prächtiger Humor in diesem

Vortrag zum glänzendsten Ausdruck gelangt. Ebenso verhält es sich mit der Rolle des ersten Schauspielers im Hamlet und seiner Deklamation vom Untergange des Priamus. Es sind hier ferner zu nennen: Die humoristische Betrachtung des melancholischen Jaques über die Rollen, die der Mensch in den sieben Perioden seines Lebens zu spielen hat („Wie es euch gefällt“ II, 1); die von edlem Patriotismus getragene Rede des sterbenden Gaunt auf England: „Dies Kleinod, in die Silbersee gefaßt“ („Richard II.“ II, 2); das begeisterte Lob der Gnade aus dem Munde Porzias, ehe sie ihr Richteramt antritt („Kaufm. v. Venedig“ IV, 1); die ergreifenden Worte, mit denen der kranke Heinrich IV. den Schlaf, der ihn flieht, anredet („Heinrich IV. B“ III, 1). — Während diese Stellen mit ihrer lyrischen Rhetorik wie ein Schmuck in den Rahmen der Handlung sich einfügen, empfinden wir als unorganische Einlage die allzu ausgedehnte Scheltrede auf den Eigennutz der Reichen, die der Bastard „als armer Bettler“ zu halten sich verpflichtet fühlt, („K. Johann“ II, 2) und auch das ebenfalls reichlich lange Klagelied, das Heinrich V. über das harte Los der Könige und den Pomp, der vergeblich sie dafür entschädigen soll, anstimmt. („Heinr. V.“ IV, 1.) Die bequeme und bei unserm Dichter so beliebte Form des Monologs hat es hier wohl mit sich gebracht, daß die Sprecher über der Entwicklung des allgemeinen Gedankens, von dem sie ausgehen, die Situation, in der sie sich befinden, allmählich aus dem Auge verlieren. Der Bastard unterbricht sich selbst mit der ironischen Frage: „Doch warum schelt' ich auf den Eigennutz?“, und Heinrich, der in der Mitte seiner braven, durch

den Krieg abgezehrten Soldaten sicherlich nicht unter dem Zwang des königlichen Pomps (ceremony) zu leiden hat, muß sich durch die wiederholten Fragen: „Was bist du denn, du Götze Pomp, Was bist du für ein Gott? Was ist dein Jahrsertrag?“ gleichsam erst zur Behandlung des Themas ermuntern. Damit verträgt sich übrigens sehr wohl die Annahme, daß auch diese Reden aus dem Bestreben entstanden sind, den Trägern der beiden Rollen Anlaß zu dankbarer schauspielerischer Betätigung zu geben, um so mehr als der trotzige Faulconbridge sowohl wie der Sieger von Azincourt zu den Lieblingsgestalten Shakespeares gehören.

Endlich seien hier noch zwei Einlagen erwähnt, die einen opernhaften Eindruck machen. Die erstere ist das Traumgesicht der an Leib und Seele gebrochenen, zum Tode erkrankten Katharina in „Heinrich VIII.“ IV, 2; die Pantomime der feierlich tanzenden und mit ihren Gebärden die Schlafende tröstenden Engel erinnert an die Vision Egmonts vor seiner Hinrichtung und ist als ein Ausdruck der Bewunderung, die der Dichter der edlen Dulderin zollt, zu verstehen. Anders verhält es sich mit der Szene in „Cymbeline“ V, 4, wo dem im Kerker eingeschlafenen Posthumus die Geister seiner verstorbenen Familienangehörigen erscheinen und der Reihe nach Jupiter wegen seiner ungerechten Weltregierung anklagen. Sofort fährt der Gott selbst auf seinem Adler unter Donner und Blitz herab, weist ihre Anklagen zurück und heißt sie ein Täfelchen orakelhaften Inhalts auf die Brust des Schlummernden legen, das dann auch später von einem römischen Wahrsager enträtselt wird. Man nimmt an, daß dieses

seltsame Intermezzo von einem Nachdichter stamme, der es für eine Festvorstellung am Hofe aus Rücksicht auf die dort herrschende Vorliebe für antike Masken nach einer älteren Sage vom Eingreifen himmlischer Mächte eingeschoben habe; ein vollgültiger Beweis der Unechtheit ist noch nicht erbracht.

Charakteristisch ferner für das Shakespearedrama ist die Mischung von Komik und Tragik. Während Marlowe als Scholar der Universität Cambridge im stolzen Bewußtsein seiner gelehrten Bildung prinzipiell aus seinen Tragödien jede Komik ausschloß, blieb Shakespeare der volkstümlichen Kompositionsweise treu. Als Menschenkenner wußte er, wie nahe im menschlichen Herzen Trauer und Freude nebeneinander wohnen können, und als Theaterleiter konnte er aus der Wirkung solcher Szenen erkennen, ein wie fruchtbares schauspielerisches Element damit gegeben war. Eine Bedingung allerdings mußte der Dichter erfüllen, um diese gewagte Kompositionsweise zu rechtfertigen: er mußte, wie es bei Shakespeare zutrifft, den echten, tiefen, großzügigen Humor besitzen, der auch die ausgelassenste Komik in eine künstlerische Atmosphäre zu erheben weiß. Während wir heutzutage rückhaltlos die Kühnheit des englischen Dichters bewundern, nahmen unsere klassischen Dichter, bei aller Verehrung für ihn, doch an dieser Stilwidrigkeit Anstoß. Bekannte Denkzeichen davon haben wir in der schon erwähnten Umarbeitung Goethes von „Romeo und Julia“ und in dem frommen Morgenliede, das in Schillers sonst trefflicher Bearbeitung des „Macbeth“ den derben Monolog des Pförtners ersetzt. Schillers ideale Auffassung der Tragödie sträubte sich gegen

diese realistische Szene, die tatsächlich weit wirkungsvoller ist als seine lyrische Einlage. Das Klopfen, das am Ende der vorangehenden Szene die beiden Mörder erschreckte, setzt sich in dem Klopfen fort, das den vom Festgelage noch betrunkenen Pförtner erweckt und ihn zu drastischen Vergleichen seines Amts mit dem des Höllenpförtners veranlaßt. Der hier plötzlich angeschlagene Volkston hat nach der grausigen Ermordungsszene für das Gemüt des Zuschauers etwas Befreiendes und ist doch höllisch genug, um in ihm die spannende Frage rege zu erhalten, wie es den Mördern bei der bevorstehenden Entdeckung ihrer Untat ergehen werde.

Um sich der einzigartigen Wirkung dieser kühnen Nebeneinanderstellung von Komik und Tragik bewußt zu werden, denke man an den von seinem Narren begleiteten Lear und die Totengräberszene im „Hamlet". Im „Othello" ist die ganze Handlung in diesem Sinne angelegt; sie verläuft zwischen dem tragischen Spiel, das der verbrecherische Jago mit seinem edlen Feldherrn, und dem komischen, das er zugleich mit dem Gimpel Rodrigo treibt. Der Dichter kannte sein Publikum; er fühlte, daß die durch die Schrecken der Haupthandlung bis auf den äußersten Grad gespannten Nerven hin und wieder einer Abwechslung bedürften, um sich zu entspannen und für die Aufnahme des bis zur Katastrophe sich steigernden Grausens fähig zu bleiben.

Bisweilen vereinigt eine einzige Gestalt beide Momente in sich. So die des Juden Shylock; es geht nicht an, ihn nur von der lächerlichen Seite oder nur als tragischen Märtyrer des verhaßten Judentums aufzufas-

sen. Das Gespenstisch-Grausige, das über dieser Gestalt schwebt, gibt die Möglichkeit, beiden Seiten gerecht zu werden. In der Person des Prinzen von Wales verbinden sich symbolisch die komischen und tragischen Elemente der Historie von König Heinrich IV. Gelegentlich der Neuinszenierung dieses Stückes im Deutschen Theater zu Berlin (14. Okt. 1912) sagte Karl Strecker im Unterhaltungsblatt der Tägl. Rundschau: „Das unterscheidet den König Heinrich IV. und namentlich den ersten Teil nicht nur von allen Werken anderer Dichter, sondern auch von den übrigen Dramen Shakespeares, daß er hier eine gleichzeitige Parodie des Edelsten wie des Gemeinsten in der Menschennatur wagt, die an Stilgröße nicht zu überbieten ist. Shakespeare vollbringt hier eine Verschmelzung des Tragischen und des Komischen wie niemand vor ihm und niemand nach ihm. Er schaut wie die Sonne auf dies bunte Erdentreiben und mißt mit gleichen Strahlen und mit gleicher Liebe die Größe und die Erbärmlichkeit. Sucht man nach einer Szene, die den ganzen Stil und Sinn dieses Dramas, seine Weltauffassung und seine große Ironie wie in einem Brennpunkt sammelt, so ist es die vierte im 5. Akt, wo Held Percy erschlagen am Boden liegt und der Dickwanst Falstaff neben ihm sich tot stellt. So etwas konnte nur Shakespeare wagen." Daß er es wagen konnte, möchte ich diesen Worten hinzufügen, liegt nicht allein in der genialen Größe seiner Weltauffassung, sondern auch an seiner Schauspielernatur, an seinem sicheren Gefühl für das auf der Bühne Zulässige und Wirksame. Wenn Falstaff nach der Leichenrede, die der Prinz dem gefallenen Gegner und dann auch ihm selbst gehalten, sich

mühsam erhebt und, das letzte Wort parodierend, ihm ein spöttisches „Eingesargt“ nachruft, bricht zwar im Publikum unwillkürlich ein stürmisches Gelächter aus; aber auch der nachdenklichste Zuschauer wird in diesem Augenblick nicht das Gefühl des Stilwidrigen haben. Shakespeare behält Recht mit seiner Kühnheit, weil sein Falstaff kein gewöhnlicher Clown und Spaßmacher ist; der in ihm verkörperte Humor ist so großartig, betrifft so sehr die Schwächen der ganzen Menschheit, daß diese unwiderstehlich komische Gestalt bisweilen uns an den Ernst der Tragik gemahnt. Man denke an seinen Monolog über die Ehre und den Katechismus der Feigheit, den er mit so schauriger Anschaulichkeit entwickelt. Eine solche Gestalt paßt nicht nur als Gegenfigur zu dem lebensprühenden Prinzen, wir können sie auch als berechtigtes Pendant zu dem toten Helden Percy verstehen und bewundern.





IX
Bühnenwirksamkeit

In der Regel ist es die Aufgabe des Regisseurs, aus einem Werke der Dichtkunst ein Werk der Schauspielkunst oder, mit andern Worten, das Erlebnis des Dichters zu einem Erlebnis des Publikums zu machen. Shakespeare als genialer Regisseur schuf seine Dichtungen als Werke der Schauspielkunst. Bühne und Poesie waren ihm ein und dasselbe. Während ein der Bühne fernstehender Schriftsteller mehr oder minder mühsam die Beherrschung der Bühnentechnik zu erlernen hat, versteht sie sich für ihn von selbst. Auch hat ja unsere Untersuchung in den letzten Kapiteln bereits mehrfach Anlaß gehabt, diese Eigenschaft seines dramatischen Schaffens zu betonen. Allerdings ist der Begriff der Bühnenwirksamkeit ein so weiter und verwirklicht sich aus dem Zusammentreffen so verschiedener Ursachen, daß hier von vornherein auf die bisher angestellte Vollständigkeit des Materials zu verzichten ist. Dennoch scheint mir ein näheres Eingehen auf diesen unbestrittenen Vorzug unserer Dramen für den Abschluß meiner Arbeit durchaus geboten; es ist gleichsam die Probe auf das Exempel.

Schauspieler sind es, denen wir in erster Linie

die Erhaltung und Verbreitung der Dramen Shakespeares verdanken. Zwei seiner ehemaligen Kollegen vom Globustheater, Heminge und Condell, veranstalteten bekanntlich im Jahre 1623, also sieben Jahre nach dem Tode ihres Meisters, die erste Gesamtausgabe seiner Dramen, die sogenannte erste Folio. Schwerlich war ihnen völlig bewußt, welches Verdienst um die Nachwelt sie sich damit erwarben, doch ahnten sie gewiß auf Grund ihrer eigenen Bühnenerfahrungen, daß in diesen Theatermanuskripten ein großer Schatz für ihre Kunst geborgen war. Nachdem dann diese Werke mehr als ein Jahrhundert lang von den eigenen Landsleuten des Verfassers, wo nicht vergessen, so doch infolge des unter den Stuarts eingerissenen französierenden Geschmacks auffallend vernachlässigt worden waren, hat ein Schauspieler sie wieder zu Ehren gebracht. Dem in tragischen wie in komischen Rollen gleich großen Garrick vom Drurylane Theater — der übrigens, wie schon erwähnt, auch zugkräftige Stücke für die Bühne geschrieben hat — ist es gelungen, die alte Vorliebe der Engländer für das nationale Schauspiel wieder zu entfachen und durch die geniale Wiederbelebung der Rollen Shakespeares weit über England hinaus eine neue Ära seines Ruhms zu begründen. In Deutschland setzte einer unserer bedeutendsten Vertreter der Schauspielkunst, Friedrich Ludwig Schröder, das Werk Garricks fort, Lichtenberg gab in seinen „Briefen aus England“ eine vorzügliche Schilderung von Garricks Darstellungsweise, Herder in seinem Shakespeare-Aufsatz nennt ihn den Wiedererwecker und Schutzengel auf Shakespeares Grabe, und bald wurden im Wetteifer der ersten Dichter, Kritiker und

Schauspieler jener großen Literaturepoche die Dramen Shakespeares bei uns so heimisch, daß der Engländer, dem unser eigenes klassisches Drama einen so mächtigen Aufschwung verdankt, wie ein nationaler Dichter empfunden und mehr noch als in seinem Vaterlande bewundert und studiert wurde. Seitdem ist es so geblieben, daß jedes deutsche Theater von einigem Ruf seinen Stolz darein setzt, Shakespeares Meisterwerke trotz der Schwierigkeiten ihrer Inszenierung möglichst vollkommen zur Aufführung zu bringen, und daß es mit diesem Bestreben sicher sein kann, volle Häuser zu erzielen. Trotz der Überfülle des Spieljahrs 1911/12 an Operetten, Schwänken und Possen, trotz der steigenden Zahl von Aufführungen der Werke Kleists und Hebbels, trotz des unglaublichen Emporkommens der Filmtheater ist Shakespeare mit der Zahl seiner Vorstellungen, die sich im Vorjahr auf 1042 beliefen, sich gleich geblieben, ja noch um einige gewachsen (Statistik des deutschen Bühnenspielplan-Registers). Und wenn man noch einen Blick auf die Stilwandlungen wirft, die unser deutsches Drama in den letzten Jahrzehnten durchgemacht hat, so kann man getrost sagen, daß die Schätzung des Shakespearedramas von ihnen nicht betroffen worden ist. Sowohl die Vertreter des Naturalismus als die des Symbolismus fühlten instinktiv, daß seine Natur und seine Symbolik über dem Streit moderner Methoden stehen.

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war das Ziel der genialsten Regisseure — ich nenne nur Laube, Dingelstedt und den Herzog von Meiningen — darauf gerichtet, die für eine wesentlich anders gestaltete Bühne geschriebenen Stücke ohne allzu starke Kürzungen

und Umänderungen der modernen Bühne anzupassen. Heutzutage ist das Ziel weiter gesteckt. Man verlangt eine stilgerechte, der Zeit Shakespeares möglichst entsprechende Aufführung, und da man doch, wie einst Ludwig Tieck es versucht hatte, die Elisabethanische Bühne nicht wieder herstellen kann — Publikum und Schauspieler würden sich dafür höchlichst bedanken — so geht das Streben der ersten Theater Deutschlands nunmehr dahin, mit Hilfe der Doppel-, Dreh- und Versenkungsbühne, durch Anbringung einzelner Stufen, ganzer Podien und verschiedener Vorhänge, sowie durch geschicktes Anlegen von Teilen der Innen- und Außenarchitektur es zu ermöglichen, daß die Stücke dem Plane ihres Autors gemäß unverkürzt und innerhalb jedes Aktes in einem Zuge sich abspielen. So haben z. B. in München im Anschluß an Prof. Brandls Auffassung der Regisseur Savits und der Maschinenmeister Lautenschläger eine Shakespearebühne hergerichtet mit unveränderlicher Vorderbühne und einer durch einen Zwischenvorhang gedeckten Hinterbühne, deren veränderliche Dekorationen ohne Störung der auf der offenen Bühne weiterspielenden Handlung gewechselt werden können.

Diese Richtung, vereint mit der in Berlin von Max Reinhardt und Ernst Stern gepflegten Bühnenbildkunst, die sich liebevoll in den Geist des Dichters versenkt, um die Umwelt seiner Dichtung — sei sie geschichtlicher oder phantastischer Art — gleichsam in Linien und Farben nachzudichten, hat uns bereits eine Reihe von Shakespearedramen in ganz neuem Gewande gezeigt. Zur Erläuterung verweise ich den Leser auf die beiden letzten Bände des Shakespeare-

Jahrbuchs (Nr. 48 und 49) mit ihren interessanten Berichten über die bedeutendsten Aufführungen des verflossenen Jahres, mit den Bühnenbildern zur Kirchhofsszene und zum Schauspiel im Schauspiel, die der Aufführung des „Hamlet" am Dresdner Hoftheater entnommen sind, und dem Entwurf einer typischen Dekoration für „Richard III.". Ob sich aus all diesen Versuchen nach und nach für die großen Bühnen ein allgemein befolgter Typus entwickeln wird, ist noch zweifelhaft. Jedenfalls liegt, so interessant die technischen Bühnenfragen an sich sind, ein weiteres Eingehen auf sie meiner Aufgabe fern. Der kurze Hinweis aber schien mir nötig, um die Frage zu begründen: Würden Shakespeares Dramen bis auf den heutigen Tag auf Bühnenleiter, Schauspieler und Publikum eine so unwiderstehliche Anziehungskraft ausüben, wenn nicht das, was er für das Theater seiner Zeit schuf, etwas für die Anforderungen aller Zeiten Gültiges, etwas an sich Theatralisch-Vollkommenes darböte? Daß diese Dramen nicht für den Leser, wie man früher wohl meinte, sondern unmittelbar für die Wirkung von der Bühne herab geschrieben, ja, daß sie ohne Rücksichtnahme darauf überhaupt nicht völlig zu erklären seien, diese Ansicht steht seit langen Jahren fest. Mit treffendem Vergleich sagt z. B. Gervinus von dem gelesenen Shakespearestück, daß es sich zur Darstellung auf der Bühne verhalte, wie ein Operntext zur musikalischen Aufführung. Öchelhäuser in seinem Essay über „Richard III." meint, daß das Verhältnis zur Bühne der alleinige Schlüssel zu ihrem vollen Verständnis sei. Und Dingelstedt in seiner Bühnenausgabe der Historien (I, 12) beklagt, daß diesen Stücken die allein

maßgebende Erklärung ihres Wesens, die Aufführung auf der Bühne, so lange gefehlt habe: „Sie, die für das Theater, ja fast auf dem Theater gedacht und geschrieben worden sind, überweist man dem einsamen Lesezimmer.“ Schon dem Altmeister Goethe, meine ich, muß, wenn auch dunkel, etwas Ähnliches vorgeschwebt haben, als er, um seine Gedanken über „Hamlet“ möglichst anschaulich zu entwickeln, seinen Wilhelm Meister zuerst Schauspieler, Regisseur und Dramaturg werden und dann selber die Rolle des Dänenprinzen sich einstudieren und spielen ließ.

Die Tatsache also der gewaltigen Bühnenwirksamkeit dieser Dramen steht außer Zweifel; es fragt sich für uns nunmehr, auf welchen ihnen besonders anhaftenden Eigenschaften sie beruht.

Der Zuhörer (auditor) ist zugleich ein Zuschauer (spectator); er will auf der Bühne zunächst seinen Augen etwas Interessantes geboten wissen. Und da ist es nun sehr merkwürdig, daß die für die unverwöhnten Zeitgenossen des Dichters berechneten Stücke durch die Situationen, in die sie die handelnden Personen bringen, Bühnenbilder erzeugen, die an Reiz mit allem, was bis auf den heutigen Tag auf diesem Gebiete geschaffen worden ist, wetteifern. Niemals allerdings erinnern sie uns an ein Ausstattungsstück; stets verbindet sich der geistige Gehalt der Szenen mit dem, was wir auf der Bühne sehen. Die Gestalten und Vorgänge dringen auch durch ihren sinnlichen Umriß, durch den Eindruck, den sie auf das Auge machen, in unsere Seele und prägen sich unvergeßlich unserm Gedächtnis ein. Es ist daher wohl kein

Abirren von meinem Wege, wenn ich einige dieser Bilder vor den Augen des Lesers vorüberziehen lasse.

Auf mondbeglänzter Waldwiese ruht, von ihren lustigen Dienern umtanzt, die zarte Elfenkönigin neben dem eselsköpfigen Meister Zettel. — Prinz Heinz und Falstaff, umringt von den Stammgästen der Frau Hurtig, extemporieren die Komödie von Vater und Sohn, ein lebendig gewordenes Bild eines Teniers oder Ostade. Mit Falstaff an Komik der Erscheinung wetteifernd, steht der steife Malvolio im Prunkgemach der Gräfin Olivia und lächelt verliebt seine nichtsahnende Herrin an. — Perdita als lieblicher Mittelpunkt des Schafschurfestes verteilt Blumen an die Gäste. — Der rachsüchtige Shylock schärft im Gerichtssaal an seiner Schuhsohle das Messer und erhebt triumphierend die Wage, mit der das aus dem Herzen Antonios zu schneidende Fleisch gewogen werden soll. — Im „Wintermärchen" steigt Hermione, die wir als Statue erblickt haben, von ihrem Postament herab, um sich dem Gatten in die Arme zu werfen. — In „Cymbeline" ist die treue Imogen nach einem frommen Nachtgebet eingeschlafen; da erhebt sich beim trüben Schein der Kerze die Gestalt Jachimos, der sich mit teuflischer List in ihr Schlafzimmer eingeschlichen hat. — Der Prinz von Wales tritt mit der aufs Haupt gesetzten Krone an das Sterbebett des noch einmal zum Leben erwachenden Vaters. — Richard III., diese durch ihre bloße Erscheinung wirksame Mißgestalt, freit am Sarge Heinrichs VI. um die Hand Annas, deren Vater und Sohn er erschlagen hat. — Derselbe, wie er auf dem Altan vor versammeltem Volke zwischen den Bischöfen Frömmigkeit und Demut heuchelt. — Der

finster blickende Hubert und der ihn kindlich anflehende Arthur werden von dem flackernden Feuer des Herdes beleuchtet, auf dem die zum Ausstechen der Augen bestimmten Eisen schon angeglüht sind.

In bezug auf die Römerdramen denke man an die großartigen Bilder, welche die Ermordung Cäsars und die Forumszene in spannender Steigerung bieten; an das Trinkgelage der Triumvirn auf der Galeere des Sextus, an die Sterbeszene der Kleopatra, an Coriolan, der im feindlichen Lager vor Mutter und Frau niederkniet.

Überreich an markanten Situationen sind die Tragödien. Im Grabgewölbe der Kapulet erwacht Julia aus ihrer Betäubung und erblickt an ihrer Seite den tot dahingestreckten Romeo mit dem Giftbecher in der erstarrten Hand. Der Mohr Othello in seinem orientalisch-bunten Nachtgewande steht am Bette Desdemonas, die „weiß wie eines Marmors Alabaster" vor ihm liegt, beide beleuchtet vom fahlen Licht der Ampel. — Lear, begleitet von seinem Narren und dem frierenden Thoms, rast auf der sturmgepeitschten Heide umher. — Dieselben Gestalten sehen wir dann einander näher gerückt in der Hüttenszene bei dem Verhör, das der wahnsinnige Vater über seine Töchter anstellt. — Lear, Blumen im weißen Haar, hält die ermordete Cordelia in seinen Armen. — Im „Macbeth" folgt ein originelles, scharf umrissenes Bild auf das andere: Macbeth und die Hexen, Macbeth und die Lady in der Mordnacht, das Krönungsmahl mit dem Erscheinen des Geistes Banquos und das wirkungsvollste von allen, die nachtwandelnde Lady. Dasselbe gilt vom „Hamlet": So schon das erste Auftreten des Prinzen, der in seiner

düsteren Tracht sich abseits hält vom Glanze des Hofes, ein Trauernder, der nie wieder froh werden wird. Dann seine nächtliche Begegnung mit dem Geiste auf der meerbespülten Terrasse der Königsburg, das Schauspiel im Schauspiel, die blumengeschmückte Ophelia, in ihrem Wahnsinn vor dem König und Laertes tanzend, Hamlet am offenen Grabe Ophelias mit dem Schädel Yoricks in der Hand.

Die Wirkung solcher Bühnenbilder wird nicht selten noch durch den Kontrast erhöht. So folgt auf den glänzenden, personenreichen und stark bewegten Maskenball im Hause Kapulets das Gespräch der Liebenden in der nächtlichen Stille des Parks, und auf die Kirchhofsszene im „Hamlet“ das Schaufechten im Prunksaal des königlichen Schlosses. Bisweilen liegt der Kontrast schon im Bilde selbst: Lear neben seinem buntscheckigen Narren, Titania neben Zettel, Ariel neben Kaliban, der tote Percy neben dem sich tot stellenden Falstaff. — Von den Jugenderinnerungen, die ihn im Theater seiner Vaterstadt Prag bestürmten, sagt A. Klaar, der bekannte Verfasser der Geschichte des modernen Dramas (Festvortrag auf der Shakespeare-Gesellschaft, 23. April 13): „Und seltsam, in der Fülle der Gesichte, die bei der Berührung mit diesem geistigen Mutterboden in meiner Vorstellungswelt emportauchten, drängten sich die Shakespeareschen Gestalten so stark, so plastisch heraus, als ob sie allein oder doch sie vor allem sich meiner Erinnerung als Hochreliefs eingeprägt hätten. Während von anderen bedeutsamen szenischen Bildern in dieser Stunde des Gedenkens der Umriß sich erneuerte, ein Grundton in mir nachklang, oder auch nur der Duft der Stimmung mich

umwehte, traten aus dieser Sphäre körperlich greifbare Gestalten mit sprechenden Physiognomien an mich heran, und der Hamlet, Macbeth, Othello und Lear erstanden mir in ihrer bestimmten Leiblichkeit und in ihren geistig individuellen Zügen, wie sie zum ersten Male auf mich eingewirkt hatten." Der Redner schließt daraus mit Recht auf die Kunst der Charakterdarstellung Shakespeares. Als mitwirkender Faktor ist aber ohne Zweifel das mimische Talent zu berücksichtigen, das den Dichter das in der Phantasie Geschaute schon in der Konzeption unmittelbar mit dem daraus zu gestaltenden Bühnenbilde vereinigen ließ. In dieser Beziehung ist unter den neueren Künstlern nur der Schöpfer des Musikdramas, Richard Wagner, mit dem Schauspieler Shakespeare auf eine Linie zu stellen; von unsern Klassikern steht ihm Schiller am nächsten.

Wie nun aus der ihm eigenen mimischen Natur die Prägnanz der Gestalten und Bühnenbilder hervorwuchs, so auch die elementare Gewalt und Dankbarkeit seiner Rollen. Shakespeare, der Dichter, fühlte, daß er als Schauspieler minder bedeutend war, und hat keine seiner Heldenrollen selber dargestellt. Er ist hier nicht mit Molière zu vergleichen, der nicht nur der Theaterdichter und Regisseur, sondern auch der erste Schauspieler seiner Truppe war, wobei allerdings zu bedenken ist, daß dies bei dem Franzosen, dessen Wirken sich auf das Lustspiel beschränkte, sich weit eher erklärt, als bei dem Briten, der alle Gattungen des Dramas umfaßte. Jedenfalls lag auch in diesem ein Schauspielertalent, das stark genug war, um dem schaf-

fenden Dichter bei der Gestaltung seiner Rollen den rechten Weg zu weisen.

Er hat sie nicht, wie Molière es tat, sich selbst und seinem Personal auf den Leib geschrieben. Allerdings sind ja die Worte der Mutter Hamlets in der Fechtszene: „Er ist fett und kurz von Atem“ auf die Leibesbeschaffenheit des die Rolle spielenden Richard Burbage gedeutet worden. Indes liegt hier höchst wahrscheinlich ein alter Druckfehler — fat statt hot — vor; bei Hermann Conrad lautet demnach die Stelle: „Er ist heiß und außer Atem“. Dieser Text begründet besser die Sorge der Mutter um den Schweiß auf der Stirne des fechtenden Sohnes und stimmt zugleich mehr zu einem neunzehnjährigen Hamlet, wie ihn der Dichter anfänglich sich vorgestellt hatte (vgl. S. 91).

Wenn ferner in „Troilus und Cressida“ an Nestor sein Hüsteln und das Fuscheln seiner zittrigen Hände und an Diomed die Art seines Ganges — er hebt sich auf die Zehen, hochatmend strebt sein Geist von dieser Erd' empor — besonders hervorgehoben werden, so bezieht sich das auf körperliche Eigenheiten derjenigen Personen aus des Dichters literarischer Bekanntschaft, die er in diesen Rollen parodiert hat.

Auch von dem Brauche unserer modernen Dichter, jeder ihrer Bühnengestalten eine genaue Beschreibung ihrer Leiblichkeit mitzugeben, weiß Shakespeare ebensowenig wie von der von uns verlangten geschichtlichen Echtheit der Kostüme. Dagegen versteht es sich bei der Naturwahrheit, die seinen Schöpfungen innewohnt, von selbst, daß sie auch für ihre äußere Erscheinung mit individuellen Zügen ausgestattet sind. So beson-

ders in den Titelrollen: Othello als Mohr, Shylock als Jude, Richard III. als Ausbund der Häßlichkeit, bucklig und hinkend, Richard II. als eine imponierende, königliche Erscheinung und Heinrich VI. als unkriegerischer Bücherliebhaber. Mehr auf das innere Wesen der darzustellenden Person zielt es schon, wenn Cäsar „den hohlen Blick“ des „hagern Cassius“ hervorhebt und dabei wünscht: „Wär' er nur fetter“; wenn an Cordelia ihre Stimme als „stets sanft, zärtlich und mild, ein köstlich Ding an Frau'n“ gerühmt wird, und an dem Heißsporn Percy von den eigenen Freunden das überhastete Sprechen — das übrigens nicht bis zum eigentlichen Stottern übertrieben werden darf — getadelt wird. Besonders anschaulich sind die Masken der komischen Rollen — man denke an Malvolio, an Falstaff und seine Gesellen — gekennzeichnet. Viele lustige Nebenrollen, wie die beiden Junker Tobias von Rülp und Christoph von Bleichenwang und die von Falstaff zusammengelesenen Rekruten, erhalten in naiver Weise schon durch ihre Namen ihr äußeres Gepräge.

Um mit dem darzustellenden Charakter ganz eins zu werden, muß sich der Mime in den Zustand künstlerischer Selbstentäußerung versetzen, in eine Art Ekstase, in der er sich des Bewußtseins seiner realen Lage enthoben fühlt und alle künstlichen Mittel, das Gefallen und den Beifall des Publikums zu gewinnen, unwillkürlich vergißt. Das ist die Grundbedingung eines wahrhaft natürlichen, großen Spiels. Dazu verhilft ihm, um mit Eduard Devrient (Geschichte des Schauspiels II, 377) zu sprechen, kein Dichter so sehr wie Shakespeare. „Denn überall sieht er sich bei dem

Wesentlichen seiner Aufgabe, bei der Darstellung der menschlichen Natur, gehalten. Die Charaktere wachsen von Moment zu Moment und alle sind theatralisch aptiert, nichts Versäumtes hat der Darsteller nachzuholen, nichts Nebensächliches oder Überflüssiges ist ihm im Wege, jeder Zug nach dem großen dramatischen Gesetze der Zweckmäßigkeit gemessen und dem Schauspieler bequem zurechtgelegt, der, gleichsam an der Hand seines großen Kunstgenossen, von einer Wirkung zur andern geführt wird. Und Shakespeare hat der Schauspielkunst Effekte verschafft, die bis heute selbst von dem empressiertesten (sic) Raffinement nicht übertroffen worden sind; so geschickt in ihrem Bau, so berechnet in ihrer Steigerung, so hinreißend auf ihren Gipfelpunkten und dabei scheinbar so unvorbereitet, so natürlich als könnte es nicht anders sein, als wüchsen sie aus der innersten Notwendigkeit hervor."

Dieser Charakteristik eines großen Schauspielers, des Neffen Ludwig Devrients, füge ich hinzu, was Max J. Wolff in seiner Biographie (II, 18) über denselben Gegenstand sagt: „Im Gegensatz zu unsern deutschen Dichtern, die der Bühnenwirksamkeit nur ein geringes Verständnis entgegenbringen, berücksichtigt Shakespeare sie immer. Während er schreibt, spielt er zu gleicher Zeit jede Rolle und sitzt auch als Zuschauer im Parkett. Er sieht, wie Goneril die Stirn runzelt, er hört Cordelias wohlklingende Stimme und ist in der Garderobe dabei, wenn der Darsteller des Shylock sich den roten Bart anklebt. Das Kleinste und das Größte erfaßt er in einer Weise, daß er sowohl die Schauspieler als die Hörer befriedigt. Beiden weiß

er es recht zu machen." Und einige Seiten weiterhin heißt es von der Kunst der Menschendarstellung, die wir an Shakespeare, trotzdem er keine psychologischen Studien gemacht hat, bewundern: „Sein Beruf als Schauspieler unterstützte ihn dabei. Er spielte jede Rolle selbst, während er sie schrieb; er dichtete nicht, sondern durchlebte seine Menschen."

So lehrt denn auch die Geschichte des deutschen Theaters, daß jeder bedeutende Künstler, angeregt durch die seit Garrick, Ekhof, Iffland, Ludwig Devrient und Seydelmann bis auf den heutigen Tag lebendig fortwirkende Tradition berühmter Vorbilder, sich zu den Gestalten Shakespeares magnetisch hingezogen fühlt. Er fühlt, daß er in diesen Rollen, trotzdem sie in den Hauptlinien mit fester Hand vorgezeichnet sind, mehr als in denen irgendeines anderen Bühnenschriftstellers sich ausleben, sein dramatisches Temperament betätigen und Triumphe seiner Kunst feiern kann.

Diese allgemeine Charakteristik sei noch durch einige besondere Züge ergänzt.

Zunächst wird man bei einer guten Aufführung der Dramen Shakespeares bemerken, daß ihre Bühnenwirksamkeit nicht auf der Hauptrolle allein beruht, durch deren Glanz etwa die übrigen in Schatten gestellt würden; es gibt in ihnen kaum eine Nebenrolle, die nur dazu diente, die Handlung weiter zu schieben. Jeder Auftretende zeigt seinen Charakter und dient dadurch zugleich zur Charakteristik der anderen. Um als Beispiel ein Stück zu wählen, das nicht gerade zu den ersten Meisterwerken gehört, welche Fülle dankbarer Charakterrollen im „König Johann"! Auf der einen Seite der verbrecherische Ehrgeiz des ebenso haltlosen

wie tyrannischen Johann, unterstützt durch den energischen Patriotismus des urwüchsigen Bastard Faulconbridge; auf der andern die selbstsüchtig berechnende Staatsklugheit des französischen Königs Philipp; und zwischen ihnen, ihre Leidenschaften in seiner Hand wägend und mit überlegener Klugheit sie ausnutzend, der Vertreter des Papstes, der kalte, spitzfindige, herzlose Legat Pandulpho. Dazu als scharfe Gegensätze die Mutter Johanns, die trotz ihres hohen Alters in ihrer Streitlust ungebeugte Königin Eleonore und ihre unglückliche Gegnerin Constanze, eine Personifikation leidenschaftlichsten Stolzes und rührendster Mutterliebe. Und — last not least — der finstere Kämmerer des Königs, Hubert, und der Sohn Constanzes, der kindlich unschuldige Prinz Arthur. —

Nirgends finden sich jene langweiligen Vertrautenrollen, welche das klassische Theater der Franzosen für unumgänglich nötig hielt; nationale Bühnentradition und ein auf die Wirksamkeit jeder Szene bedachter Sinn bewahrten den Briten davor. Neben Cäsar steht ein Antonius, neben Hamlet ein Horatio, neben Lear sein Narr, neben Macbeth seine Gattin; die tragischen Gestalten Julias und Desdemonas haben in der Amme und Emilien derb angelegte, lebensvolle Kontrastfiguren, Brutus und Cassius verfolgen mit gleichem Eifer das gleiche Ziel republikanischer Freiheit, und doch sind sie grundverschiedene Charaktere mit starken Reibungsflächen. Goneril und Regan sind einig im Hasse gegen Vater und Schwester und trotzdem scharf umrissene Individuen. Alle diese Paare reden miteinander aus dem Drange der Notwendigkeit, weil das Herz sie dazu zwingt, nicht um dem Partner Ge-

legenheit zu geben, seine Gedanken dem Publikum mitzuteilen.

Die Leidenschaftlichkeit, die den Personen Shakespeares eigen ist, verbunden mit dem Packenden der Situationen, in die er sie führt, begünstigen außerordentlich das stumme Spiel, das nicht von den Worten des Textes, sondern von der Auffassung des Darstellers abhängt und, vorausgesetzt daß er den Charakter bei der Wurzel gefaßt hat, seine künstlerische Individualität am glänzendsten zum Ausdruck bringt. Der Beschreibung Lichtenbergs zufolge stieß z. B. Garrick als Hamlet beim ersten Erblicken des Geistes den Ausruf „Engel und Boten Gottes, steht mir bei" zitternd und wie überwältigt hervor und machte dann, um sich zu sammeln, eine lange Pause. Wenn dies auch nach alter Theatertradition vom Dichter selbst angeordnet sein soll, so liegt es auf der Hand, daß hier eine Reihe anderer Möglichkeiten des Spiels sich eröffnet. Oft ist mit dem stummen Spiel als Ergänzung ein physischer Ausbruch des Affekts verbunden. So, wenn nach der Bankettszene die Darstellerin der Lady (Irene Triesch, Theater in der Königgrätzer Straße, März 1913) vor ihrem verstörten Mann in erschütterndes Weinen ausbricht: auch die stahlharten Nerven dieses energischen Weibes brechen in dem Bewußtsein, daß sie durch die mit Blut erkaufte Krone nicht Glück, sondern Fluch über den geliebten Mann gebracht hat. Oder wenn die Darsteller des Shylock den durch die Niederlage vor Gericht bereits stumm gewordenen Juden, als ihm der Befehl wird, sich taufen zu lassen, noch einmal mit einem dumpfen Schrei der Entrüstung nach dem Messer greifen lassen. Wenn Brabantio höhnisch zu

Othello sagt: „Sei wachsam! Hast Augen du zu sehn, den Vater trog sie, so mag's dir geschehn“, stieß Rossi ein entsetztes „Che!“ hervor, das uns einen blitzartigen Einblick in die noch nicht ganz überwundene Barbarennatur des Mohren gewährte. In der Regel werden solche Momente höchsten Affekts im Text durch Interjektionen wie Ah, Ha, O, Alas, Alack, O fie angedeutet. Freude und Schmerz, Liebe und Haß, Rache und Eifersucht, die Wut des Verbrechers über ein mißlungenes Vorhaben und sein Triumph über ein erreichtes Ziel, sowie das Aufseufzen des Gewissens nach vollbrachtem Frevel verdichten sich zu einem elementaren Laut, der als Naturschrei der Leidenschaft mit unwiderstehlicher Gewalt an die Herzen der Hörer dringt. Je leidenschaftlicher und wilder der Charakter, desto häufiger sind solche Interjektionen; am häufigsten in der Rolle Othellos: „O, es ist zu viel der Freude“ ruft er aus, als er Desdemona beim Wiedersehen in Cypern in seine Arme schließt. Unvergeßlich ist mir aus meiner Jugend Dessoir, der dies O halb lachend, halb weinend aussprach. Das „Ha! — das gefällt mir nicht“, mit dem Jago (III, 3) seine teuflische Intrige einleitet, ist zwar ein erlogenes Zeichen der Überraschung, gerade deswegen aber einer der wirksamsten Momente seiner Rolle. Dann hören wir in dem „Ha“ des Mohren das letzte Aufbäumen seiner Liebe gegen die giftige Verleumdung Jagos, das dieser aber durch das scheinbar gutmütige: „O, bewahrt Euch, Herr, vor Eifersucht“ geschickt zu ertöten weiß. Und nun folgen noch in derselben Szene die Ausrufe: „Ha, ha! — Mir treulos“ „Tod und Teufel! O!“ als erste Symptome der Wirkungen des Gifts. In IV, 1

stürzt der Held nach einem „Pfu—i—i" und „O Teufel" unter Stöhnen bewußtlos vor Jago zu Boden, und in IV, 2 schluchzt er laut beim Anblick seiner Frau, die erschrocken ihn fragt: „O Tag des Jammers! warum weinst du denn?" In der Katastrophe finden wir zweimal ein O! O! O! O! im Texte; das erstemal, als er, von Emilia zur Besinnung gebracht, sich reuevoll auf die Leiche Desdemonas wirft (Emilia: „Ja, wirf dich hin und brülle"); und dann am Schluß der verzweifelten Anklagen, die er gegen sich selbst schleudert. — Aus anderen Stücken sei erinnert an das „Ha" Richards III. nach der Einwilligung Annas, ein schauerlicher Triumphschrei nach dem Erfolge, den er über sein eigenes Erwarten hinaus durch sein heuchlerisches Spiel errungen hat; — an das „Ach" und „O pfui", das in „Maß für Maß" III, 1 Isabella ausstößt, als sie zu ihrem Entsetzen wahrnimmt, daß der feige Bruder zugunsten seines Lebens von der Schwester das Opfer ihrer Unschuld verlangt; endlich an das grauenerregende „O! O! O!" der nachtwandelnden Lady Macbeth.

Daß Shakespeare jedes maßlose Übertreiben solcher Ausbrüche des Affekts, wenn es auch dem ungebildeten Teil des Publikums höchlichst gefiel, entschieden mißbilligte, geht aus „Hamlet" III, 2 unzweifelhaft hervor. Und auch in den ergötzlichen Rollen von Pyramus und Thisbe im „Sommernachtstraum" wird diese Schauspielerunart ganz besonders stark parodiert! Die ersten Worte des Liebhabers sind: „O Nacht, so schwarz von Farb', o grimmerfüllte Nacht! . . . O Nacht! O Nacht! O Nacht! ach! ach! ach! Himmel! ach!" Und Thisbe beginnt: „O Wand, du hast schon

oft gehört das Seufzen mein." So gibt fast jede Zeile beiden Gelegenheit zu intensivstem Gestöhne und den entsprechenden Gebärden. Das ironische „Gut gebrüllt", das Demetrius dem Löwen nachruft, galt offenbar auch dem Schreien manches extravaganten Mimen. Übrigens können selbst bedeutende Schauspieler in dieser Beziehung des Guten zu viel tun, wie z. B. Ernesto Rossi in seinem sonst so vorzüglichen Othello; das südländische Blut des Italieners verleitete ihn schon in den ersten Eifersuchtsszenen zu einem andauernden, für germanische Nerven kaum erträglichen Ächzen und Stöhnen, während der uns leider zu früh entrissene Matkowsky bei aller packenden Gewalt seines Spiels auch hier die künstlerischen Schranken bewahrte.

Sodann die unendliche Mannigfaltigkeit der clownmäßigen Personen, die heute wie zu den Zeiten des Dichters bei ihrem Auftreten des stürmischen Beifalls der Zuschauer sicher sind. Von dem dummen Schäfer im „Wintermärchen", der sich durch den spitzbübischen Autolycus seines Geldes berauben läßt, und dem einfältigen Konstabel Holzapfel, der absolut es schriftlich haben will, daß er ein Esel ist, bis hinauf zu Falstaff, der größten aller komischen Figuren auf der Bühne. Die unverwüstliche Anziehungskraft der Vorgänge in der Kneipe der Frau Hurtig liegt übrigens nicht nur in Sir John, sondern auch in dem Humor seines prinzlichen Zechkumpans, des Thronerben Englands, der selbstverständlich den durch den nächtlichen Überfall angerichteten Schaden bezahlt und durch seine bloße Gegenwart dem Witz gewissermaßen einen höheren Flug verleiht. Überhaupt wird die Wirkung komischer Rollen bisweilen dadurch er-

höht, daß ein ernstes Element in sie hineinkommt. So könnten uns z. B. in der „Bezähmung der Widerspenstigen“ das böse Zanken und Keifen Katharinas und dann die mehr als derben Erziehungsmittel Petruchios leicht zu viel werden, wenn uns nicht der Dichter zugleich in beiden Personen edlere Motive herausfühlen ließe; und das psychologisch feiner angelegte Kampfespaar Benedikt und Beatrix in „Viel Lärm um nichts“ vereinigt mit der Keckheit des Spottes über alles, was die Ehe betrifft, eine Wärme des Gefühls, die sie uns trotzdem von vornherein sympathisch macht.

Für die Bühnenwirksamkeit unserer Dramen kommt ferner ihre meisterhafte Szenenführung in Betracht. Shakespeares Kunst, die Gegensätze in Spiel und Gegenspiel in charakteristische Äußerungen der auftretenden Personen zusammenzufassen und deren Bedeutsamkeit für den Ausgang des Stückes von Szene zu Szene zu steigern, hängt sicherlich mit seiner im Theaterleben mehr und mehr gewonnenen Einsicht zusammen; beruht sie doch im Grunde auf einer in jedem Augenblick gegenwärtigen lebhaften Anschauung des Bühnenbildes.

Da diese Kunst mit der Zahl der auftretenden Personen wächst und sich am glänzendsten in der Beherrschung menschenreicher Szenen bewährt, so sei es mir gestattet, hier als Beispiel nur auf die Behandlung der Massenszenen hinzuweisen. In seinen ersten Königsdramen verfährt der Dichter noch unkünstlerisch. In „König Heinrich VI. A“ bleiben die Diener Winchesters und Glosters, wenn sie für ihre feindlichen Herren in Kampf geraten, eine stumme Masse ohne jede individuelle Färbung; dasselbe gilt in „Heinrich VI. B“

von den hinter ihren Führern herziehenden oder herfliehenden Truppen. Aber schon in demselben Stücke zeigt der Aufstand des Jack Cade einen entschiedenen Fortschritt, und in „Romeo und Julia“ werden die den politischen Hintergrund der Liebestragödie bildenden Straßenkämpfe dramatisch lebensvoll dargestellt. Die Meisterschaft ist erreicht in den drei Römertragödien. Bewundernswert ist hier die Kunst, mit welcher die Schwierigkeiten der Inszenierung solcher Szenen überwunden sind, bewundernswert die lebhafte Anschauung des Bühnenbildes, die kräftige Gliederung der Teile, die Sicherheit, mit der die typischen Vertreter der verschiedenen Parteien gewählt und charakterisiert sind, der wirkungsvolle Kontrast der Einzelstimmen mit dem Chor der Masse. Im „Coriolan“, der ja fast ganz in der Öffentlichkeit spielt, sind solche Szenen am häufigsten. Die glänzendste Probe seiner Kunst hat Shakespeare in der Forumszene des „Julius Cäsar“ gegeben. Für das Bankett auf der Galeere des Pompejus in „Antonius und Kleopatra“ handelt es sich weniger um die belebte Darstellung der Masse als um die dramatische Verbindung einer so großen Zahl von Personen und Handlungen. Gustav Freytag („Technik des Dramas“, S. 204) sagt darüber: „Die Szene wird eingeleitet durch eine kurze Unterredung der Diener, wie sie bei Shakespeare nicht selten ist, um das Aufstellen der Tische und Geräte auf seiner Bühne zu vermitteln. Die Szene selbst ist dreiteilig. Der erste Teil stellt das übermütige Geplauder der versöhnten Triumvirn und die Pedanterie des trunkenen Schwachkopfes Lepidus dar, auf den schon die Diener hingewiesen haben; der zweite in furchtbarem Gegensatz die heimliche Unterredung

des Pompejus und Mänas; der dritte, durch das Hinaustragen des trunkenen Lepidus eingeleitet, die Steigerung des wüsten Bacchanals und die überhandnehmende Trunkenheit. Die Verbindung der drei Teile, wie Mänas den Pompejus zur Seite zieht, wie Pompejus wieder an die Person des Lepidus anknüpfend das Gelage fortsetzt, ist sehr beachtenswert. Kein Wort in der ganzen Szene ist unnütz und bedeutungslos, der Dichter empfindet in jedem Augenblick die Lage der einzelnen Gestalten, für den Regisseur wie für die Rollen ist das Ganze meisterhaft zurechtgemacht." Bemerkt sei noch, daß unser deutsches Theater bei seinem Emporblühen im 18. Jahrhundert die Kunst, solche Szenen zu komponieren, nur von Shakespeare lernen konnte, da weder die antike Bühne mit ihrem Chor noch das klassische Theater der Franzosen mit seiner einförmigen Regelmäßigkeit Vorbilder dafür aufwiesen. Schillers großes Bankett in den Piccolomini, die Verschwörung auf dem Rütli und die polnische Reichstagsszene gehen auf das Studium Shakespeares zurück. Schiller selbst schrieb an Goethe (7. April 1797): „Mit einem kühnen Griff nimmt Shakespeare ein paar Figuren, ich möchte sagen, nur ein paar Stimmen aus der Masse heraus, läßt sie für das ganze Volk gelten, und sie gelten das wirklich; so glücklich hat er gewählt." Von Schiller ging dann diese Kunst über auf Kleist und Hebbel, die sie, jeder in seiner Art, noch verfeinerten.

Zum Schlusse noch, als Beweis seiner starken Bühnenkunst, ein Wort über die Bühneneffekte in Shakespeares Dramen. Das Wort ist nicht mit dem zu verwechseln, was man heutzutage unter Bühnentrick versteht, sondern allein in künstlerischem Sinne ge-

meint, wenn auch auf verschiedene Bühnenvorgänge anwendbar. Es kann sich dabei um Momente handeln, in denen durch eine plötzliche Überraschung das Interesse der Zuschauer besonders stark angeregt wird; wobei indes das Unerwartete dem Publikum stets auf Grund der Handlung und des Charakters verständlich sein muß. Im „Wintermärchen“ z. B. bewirkt das Herabsteigen der tot geglaubten Hermione von dem Postament, dieser plötzliche Übergang vom Tod zum Leben, die freudigste Überraschung der Zuschauer. Sie glauben daran, weil sie die Charaktere Paulinas und Hermiones kennen. Und wenn im letzten Akt von „Maß für Maß“ der Wüstling Lucio dem Mönch die Kapuze vom Kopfe reißt und dann aus dem Munde des zu spät erkannten Herzogs das Wort hören muß: „Du bist der erste Schuft, der einen Herzog machte“, so freuen wir uns herzlich dieses Umschwungs von frechem Übermut zu tödlichem Erschrecken, weil wir fühlen, daß hiermit der Anfang zur Aufklärung von Schuld und Unschuld gemacht ist. Wir glauben daran, weil die Handlung uns über die Listen des verkleideten Fürsten belehrt hat.

In der Mehrzahl der Fälle liegt der Bühneneffekt darin, daß ein unerwarteter Vorgang eine schon bestehende tragische Stimmung auf ihren Höhepunkt bringt. So, wenn in „Macbeth“ in die Stille der Mordnacht plötzlich lautes Klopfen dringt und den erschreckten Mörder an die Außenwelt und das Schicksal mahnt, das er sich selbst bereitet hat. — Die Spannung der grausigen Szene, in der Othello sein unschuldiges Weib umbringt, steigert sich, als plötzlich in das zur Mordstätte gewordene Schlafgemach die

gellende Stimme der Einlaß begehrenden Emilia dringt: „Mein gnäd'ger Herr, He! Holla! Gnäd'-ger Herr." Gewaltig wirkt dieser Schrei, der das Morden unterbricht und den ganz in sein Rachewerk versunkenen Mörder daran mahnt, daß es außer ihm und seinem Opfer noch andere Menschen auf der Welt gibt. Der Zuschauer darf für einen Augenblick hoffen, daß der Rasende zur Besinnung kommen und die noch atmende Desdemona gerettet werden könne. Das Gegenteil tritt ein. Der Mohr erdrosselt sie vollends — aus Barmherzigkeit, wie er sagt —, überzeugt sich scheinbar kaltblütig, daß sein Weib nun wirklich tot ist, zieht den Vorhang vor das Bett und folgt nun erst dem wiederholten Schreien der Dienerin und schließt die Tür auf. Und nun mit den ersten Worten Emilias ein neuer Effekt: Auf die vertrauensvolle Anrede: „O lieber Herr", folgt das verdammende Urteil der Mitteilung: „ein sünd'ger Mord geschah", ein Wort, das der Gattenmörder im Augenblick nur auf seine eigene Tat beziehen kann. Alles gestaltet sich wie von selbst, und doch ist jeder einzelne Zug wie aufs sorgfältigste von dem bühnenkundigen Dichter vorbereitet.

In „Richard III." ruft die eigene Mutter dem in den Krieg ziehenden Sohne die unheildrohenden Worte zu:

Drum nimm mit dir den allerschwersten Fluch,
Der mehr am Tag der Schlacht dich mög' erdrücken
Als all' die volle Rüstung, die du trägst.

Welchen Eindruck dieser Fluch aus diesem Munde auf ihn gemacht hat, davon zeugen die Befehle, die in der Nacht vor der entscheidenden Schlacht Richard voll Erregung seinen Dienern zuruft: „Nun, ist mein

Sturmhut leichter, als er war? Daß meine Lanzenschäfte fest und nicht zu schwer sind." Sache des Schauspielers ist es, das Erschrecken des Bösewichts beim Fluche der Mutter zu markieren und den Ton angstvoller Erinnerung aus den heftigen Befehlen herausklingen zu lassen. Interessant in dieser Beziehung ist auch die Erscheinung des Geistes des ermordeten Diktators in „Julius Cäsar". Die Dichter hat sie fast wörtlich aus seiner Quelle, der Erzählung Plutarchs, entlehnt, aber ihre dramatische Wirkung dadurch erhöht, daß er sie vorbereitet und in den geistigen Zusammenhang der Handlung aufgenommen hat. In der Verschwörungsszene erklärt Brutus den Genossen:

Wir alle stehen gegen Cäsars Geist,
Und in dem Geist des Menschen ist kein Blut.
O könnten wir denn Cäsars Geist erreichen
Und Cäsarn nicht zerstücken!

Bei der Erscheinung im Zelt zu Sardes fühlt man, daß es dem Helden nicht gelungen ist, den Geist Cäsars zu erreichen, daß dieser vielmehr ihm bei Philippi den Untergang bereiten wird.

Die letzten drei Szenen spielen sich kurz vor der Katastrophe ab, weisen also zugleich energisch auf das tragische Ende der Handlung hin. Beachtenswert in dieser Hinsicht scheint mir ebenfalls die symbolische Bedeutung der Kirchhofsszene, in der Hamlet und Laertes im offenen Grabe miteinander ringen; bald wird der vom König schändlich angezettelte Wettkampf beide Jünglinge ins Grab bringen. Und das Grabmonument, in welches Kleopatra (IV, 13) zu ihrer Rettung flüchtet und das sie mit den Worten betritt: „O Charmian, nimmer geh' ich von hier", verkündet

uns den unwiderruflichen Untergang dieser Meisterin des sinnlichen Lebensgenusses. Auf den Schlangentod der Ägypterin wird der Zuschauer schon im Bankett auf der Galeere des Pompejus vorbereitet; als Antonius den Triumvirn den Nil schildert, fällt ihm der einfältige und betrunkene Lepidus ins Wort: „Ihr habt seltsame Schlangen dort.“ Einzig in ihrer Art ist die Vorbereitung einer ernsten Szene durch eine ihr vorangehende lustige ähnlichen Inhalts in „Heinrich IV.“. Auf die Komödie, die Prinz Heinz und Falstaff vor den Gästen des „Wilden Schweinskopfs“ extemporiert haben, folgt im nächsten Akt (III, 2) die Unterredung des Königs mit seinem Sohne, wohl die geistvollste und ergreifendste Szene des Meisterwerks. Wer könnte sagen, wie weit in solchen Fällen die Rücksichtnahme auf den schauspielerischen Effekt mitgewirkt hat? Jedenfalls bildet sie einen erkennbaren und gerade bei der Kompositionsweise Shakespeares erklärbaren Faktor.

Diese Beispiele mögen genügen. Die Bühne, für die Shakespeare seine Werke schuf, ist längst veraltet und unwiderruflich dahin; die Werke selbst aber sind trotz aller Veränderungen der Bühnenverhältnisse noch heute auch auf der Bühne herrlich wie am ersten Tag. Der letzte Grund dafür liegt in der ebenso geheimnisvollen wie innigen Verwandtschaft seines Genius mit seiner Schauspielernatur. Bewußt oder unbewußt gab er dem gewaltigen Inhalt seiner Dramen die bühnengerechte Form. So bildet sein Schauspielertum die glückliche Ergänzung seines poetischen Schaffens. Es gehört unlösbar mit zu der Originalität seines Genies.



X

Wie Richard Wagner über Shakespeare dachte

Beim Abschluß dieser Schrift wurde ich durch eine Rezension von Leopold Schmitt im Liter. Zentralblatt 1913 Nr. 26 auf das Buch von Kurt Reichelt „Richard Wagner und die englische Literatur“ (Leipzig 1912) aufmerksam gemacht. In dem interessanten Buche war für mich von besonderem Reize das 2. Kapitel: „Shakespeare und seine Schöpfung im Urteil Richard Wagners“, insofern ein Teil der hier entwickelten Gedanken sich nahe mit den meinigen berührte. Ich las nun die Werke Wagners selbst und kam bald zu der Überzeugung, daß meine Schrift ohne die Wiedergabe der Gedanken des Schöpfers des Musikdramas ein Torso geblieben wäre. Was ich durch Forschen im einzelnen festzustellen gesucht habe, das hat die Intuition einen dem genialen Briten geistesverwandten Künstler in großen Umrissen erkennen und in seiner kräftigen Art aussprechen lassen.

Von Jugend an hat Wagner Shakespeare neben Beethoven besonders verehrt. Beide zusammen bilden gewissermaßen für ihn die Einheit des Ideals, das ihm selbst vor Augen schwebt. Er nennt sie einmal „die beiden Prometheus“ und erkennt in ihnen die

Leitsterne, die ihn auf dem Wege zu der von ihm so heiß erstrebten Erneuerung der Oper führen sollen. Schon in der 1840 verfaßten Novelle „Pilgerfahrt zu Beethoven" richtet er, der zu Beethoven gepilgerte Komponist zweier noch nicht aufgeführter Opern, des „Rienzi" und des „Fliegenden Holländers", an Beethoven die Frage, wie ein wahrhaft musikalisches Drama zu schreiben sei, und läßt den Meister darauf die Antwort geben: „Wie es Shakespeare machte, wenn er seine Stücke schrieb."

In diesen Worten liegt eine für einen Musiker besonders starke Anerkennung der Größe des englischen Dichters; über die Art aber, wie er beim Schreiben seiner Stücke verfuhr, muß sich der Verfasser der Novelle selbst noch nicht klar geworden sein, da er nichts weiter darüber hinzufügt. Um nun die ihn mächtig anziehende, rätselhafte Künstlerpersönlichkeit zu verstehen, griff er zu Schopenhauers „Metaphysik der Musik", kam jedoch auf dem Wege der philosophischen Spekulation dem ersehnten Ziele nicht näher.

Die entscheidende Antwort auf die Frage nach dem Charakter des Shakespearedramas und der Persönlichkeit ihres genialen Schöpfers gewann er aus sich selbst, aus der unausgesetzten liebevollen Beschäftigung mit den Dramen und den Erfahrungen, die ihm sein viel bewegtes Künstlerleben darbot. Für den Inhalt dieser Antwort ist es bedeutsam, daß Richard Wagner, wie seine sämtlichen Geschwister, stark mimisch veranlagt war — seine älteste Schwester Rosalie war Hofschauspielerin in Dresden — daß er, wie Shakespeare, seine Werke vom ersten bis zum letzten in stetem Hinblick auf ihre Bühnenwirkung schrieb, und daß er be-

kanntlich nicht eher ruhte, als bis er sich ein seinen Ideen entsprechendes Bühnenhaus erbaut hatte. Um seine Gedanken möglichst objektiv dem Leser zu übermitteln, werde ich im folgenden, soweit es sich mit dem Zweck und Umfang dieser Schrift verträgt, den Schöpfer des Musikdramas selbst das Wort führen lassen.

1. Einfluß des Bühnenberufs und der englischen Volksbühne auf Shakespeare

In der Schrift „Über die Bestimmung der Oper“ (Gesammelte Schriften. Leipzig bei Siegel, 4. Aufl., Bd. IX, S. 141) beschließt Wagner eine Schilderung der losen Kompositionsweise Shakespeares mit ihren „wunderbaren Zufälligkeiten, die nach dem Schema einer künstlerischen Anordnung und einer überlegten Aufzeichnung nicht zu begreifen sind“, mit den Fragen: „Wie aber diesem Zauberspiele die Eigenschaft eines Kunstwerkes beimessen? War der Verfasser dieser Stücke ein Dichter?“ Er antwortet darauf: „Das Wenige, das wir von seinem Leben wissen, sagt es uns mit naiver Unumwundenheit, nämlich: daß er ein Schauspieler und Theaterunternehmer war, der sich und seiner Truppe diese Stücke herrichtete und schrieb, vor welchen unsere größten Dichter jetzt erstaunt und in wahrhaft rührender Verwirrung stehen, und welche zum größten Teile gar nicht mehr auf sie gekommen sein würden, wenn die unscheinbaren Souffleurbücher des Globetheaters nicht zur rechten Zeit noch durch den Buchdruck dem Untergange entrissen worden wären.“

Zu Anfang seiner Abhandlung „Über Schauspieler

und Sänger" (Ges. Schriften, Bd. IX, S. 157) sagt Wagner von sich selbst: „Welche ungemeine Bedeutung ich der mimischen Kunst beilegen zu müssen glaubte, bezeugte ich durch die Kundgebung der mir aufgegangenen Einsicht, daß nur aus der Eigenartigkeit eben dieser Kunst Shakespeare und sein künstlerisches Verfahren bei der Abfassung seiner Dramen zu erklären sei." Nachdem dann die für Schillers didaktisches Pathos geeignete mimische Stilart besprochen worden ist, heißt es auf S. 190: „Shakespeare ist einzig aus dem reinen Wesen der mimisch-dramatischen Kunst überhaupt zu begreifen. Bei ihm löst sich jedes Stilschema in jenes eine Grundgesetz auf, aus welchem das natürliche Nachahmungsspiel des Mimen den Erscheinungen des Lebens gegenüber seine wunderbare Täuschungskraft empfängt . . . Hier käme es nun vor allem darauf an, das Prinzip genau zu erkennen, nach welchem das, was wir mimisch-dramatische Natürlichkeit nennen, sich bei Shakespeare von dem unterscheidet, was wir bei fast allen anderen dramatischen Dichtern antreffen. Ich wage es, dieses Prinzip aus der Beurteilung des einen Umstandes abzuleiten, daß Shakespeares Schauspieler auf einer von allen Seiten von Zuschauern umgebenen Bühne spielten, während nach dem Vorgange der Italiener und Franzosen die moderne Bühne die Schauspieler immer nur von einer, und zwar von der Vorderseite, wie die Theaterkulissen, zeigt." Und bald darauf lobt er die „primitive Volksbühne Shakespeares, welche alles täuschenden Blendwerkes der Dekorationen entbehrte und die Teilnahme des Publikums vor allem dem Gebaren der Schauspieler zuwendete.

„Man erwäge, welche Macht hier die Natürlichkeit des Spiels auszuüben hatte, da es durch keine helfende Täuschung unterstützt war, sondern in jedem Nerve des Gebarens die wundervoll wahren und doch so unerhört seltenartigen Gestalten des Dichters uns glaubhaft in allernächster Nähe vorführen sollte.“ Demgemäß betont er auch in dem „Kunstwerk der Zukunft“ (Bd. III, S. 109) die Phantasie des altenglischen Publikums, das „mit lebhafter Teilnahme der Begeisterung der Genossen des Dichters sich zuwandte“. Im Hinblick auf die enge Verwandtschaft zwischen dem dramatischen Dichter und dem Schauspieler sieht er es als „das Naturgemäßeste an, daß der Dichter aus der Genossenschaft der Schauspieler heraus erstehe“, und hält es für besonders vorteilhaft, daß der Dichter Shakespeare aus einer Schauspielertruppe hervorging und aus der innigsten, wahrhaftesten Natur des Volkes heraus für seine Schauspielgenossen das Drama dichtete.

2. Die Leistung des Schauspielers im Verhältnis zu der des Theaterdichters

In der Schrift „Über Schauspieler und Sänger“ (Bd. IX, 159) erzählt Wagner: „Nach einer Aufführung des ‚Königs Lear‘ durch Ludwig Devrient blieb das Berliner Publikum nach dem Schlusse des letzten Aktes noch eine Zeitlang auf seine Plätze festgebannt versammelt, nicht etwa unter dem sonst üblichen Schreien und Toben eines enthusiastischen Beifalles, sondern kaum flüsternd, schweigend, fast regungslos, ungefähr wie durch einen Zauber gebunden... Unstreitig war hier das höchste Stadium der Wirkung des Erhabe-

nen erreicht; und der Mime war es, der dahin erhob, wolle man diesen nun in Ludwig Devrient oder in Shakespeare selbst erkennen." Diese Stelle erinnert an die Aussprüche im „Hamlet" II, 2 und III, 2, in denen Schauspieler und Schauspielkunst da genannt werden, wo man in erster Linie Dichter und Dichtung erwartet hätte (vgl. S. 107). Der Lear Devrients ist hier für Wagner mehr als eine gelungene Nachschaffung der Absichten des Dichters; er ist eine durch ihre Originalität künstlerische, dem Schaffen des Dichters ebenbürtige Tat. Daß aber der Darsteller auf der Bühne so mächtig wirken konnte — das ist offenbar die Meinung Wagners —, das lag an dem Dichter, der mehr als alle anderen Dramatiker Mime war, d. h. mehr als alle anderen seine Gestalten unmittelbar für die Bühne schuf.

Damit stimmt es überein, wenn Wagner von der dramatischen Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient und dem Heldentenor Ludwig Schnorr von Carolsfeld, den größten ausübenden Künstlern seiner Zeit, offen bekennt, „daß sie ihn erst gelehrt hätten, wie man musikalische Bühnenwerke schaffen müsse". Ja, Wagner geht so weit, an Liszt zu schreiben (5. Dez. 1849): „Unser ganzes Dichter- und Komponistenschaffen ist nur ein Wollen, nicht aber Können; erst die Darstellung ist das Können — die Kunst. Glaube mir; ich wäre zehnmal glücklicher, wenn ich dramatischer Darsteller statt dramatischer Dichter und Komponist wäre." Und in einem Briefe an seine Nichte Franziska Wagner vom 4. Juni 1851 heißt es: „Niemand weiß mehr wie ich, daß der Darsteller der eigentliche Künstler ist. Was gäbe ich darum, wäre ich selbst der Darsteller

meiner Helden geworden." Warum Shakespeare, obwohl er bei seiner Stellung am Theater es gekonnt hätte, nicht selbst seine Heldenrollen übernahm, haben wir S. 223 zu erklären versucht. Übrigens würde Wagner es schwerlich vorgezogen haben, statt Dichter-Komponist ein dramatischer Sänger zu sein; Momente, in denen er mit der Wiedergabe seiner Werke unzufrieden war, werden ihm den Wunsch, selbst Darsteller seiner Helden zu sein, in die Feder diktiert haben.

3. Das Drama Shakespeares als Ausfluß der mimischen Natur seines Schöpfers

„Nicht dem Dichter, sondern dem Dramtiker", sagt Wagner (Bestimmung d. Oper, Bd. IX, S. 143) „ist nachzuforschen, wenn die Natur des Dramas erklärt werden soll; dieser steht aber dem eigentlichen Dichter nicht näher als dem Mimen selbst, aus dessen eigenster Natur er hervorschreiten muß, wenn er als Dichter ‚dem Leben seinen Spiegel vorhalten' will (to hold the mirror up to nature)." Wie nun der Dichter zum Dramatiker wird, zeigt der bald darauf folgende Satz: „Sein Werk wird im allervollsten Maße ein künstlerisches, wenn er den improvisatorischen Geist des Mimen zu seinem eigenen macht und seinen Plan gänzlich im Charakter der Improvisation ausführt, so daß jetzt der Mime mit seiner vollsten Eigentümlichkeit in die höhere Besonnenheit des Dichters eintritt." Nachdem er dann ein solches dramatisches Kunstwerk mit einer „möglicherweise aufgeschriebenen Improvisation eines großen Musikers" verglichen hat, gelangt er S. 193 zu dem entscheidenden Satze: „Jedenfalls glauben wir der Lösung eines überaus schwierigen Problems eine wahr-

hafte Erleichterung zuzuführen, wenn wir das Shakespearesche Drama als eine fixierte mimische Improvisation von allerhöchstem dichterischen Werte bezeichnen.“ Demnach liegt nach Rich. Wagner der Schlüssel zum Verständnis der einzigartigen Persönlichkeit Shakespeares in seiner mimischen Natur.

An dieser Lösung des Problems nimmt Reichelt Anstoß; er meint (S. 37), daß in jedem Geisteshelden eine verborgene Quellader rinne, die das Gold zu gewaltigen Schöpfungen mit sich führe, und daß deshalb auch das Genie Shakespeares einer natürlichen und gemeinverständlichen Deutung sich entziehe. Er scheint mir dabei zu vergessen, daß hier ein Genie über ein anderes urteilt, zu dem es sich infolge einer unverkennbaren Geistesverwandtschaft hingezogen fühlt: auch in der Quellader, der wir Richard Wagners Werke verdanken, rann ein starker Tropfen Schauspielerblut. Insbesondere sträubt sich Reichelt gegen die Hinzuziehung des Begriffs der Improvisation, der ohne das Moment des Willkürlichen, Regellosen und Zufälligen nicht vollziehbar sei und das Werk Shakespeares gewissermaßen zum Erzeugnis eines dichterischen Spiels mache. Um einem solchen, an sich sehr begreiflichen Mißverständnis des paradox klingenden Wortes vorzubeugen, hat wohl Wagner die Worte „von allerhöchstem dichterischen Werte“ hinzugefügt. Der „improvisatorische Geist“ gilt ihm als unzertrennlich vom Begriffe des Mimen. In der schon angeführten Abhandlung über die Bestimmung der Oper (Bd. IX, S. 182) beklagt er sich über das Unnatürliche eines affektierten Komödiantentums und erzählt sodann, wie er, durch den vorangehenden Eindruck der Aufführung

in einem berühmten Hoftheater niedergedrückt, auf der Straße durch den Spieler eines Puppentheaters gefesselt wurde und ihm hier der Geist des Theaters wieder lebendig aufging: „Hier war der Improvisator Dichter, Theaterdirektor und Akteur zugleich, und seine armen Puppen lebten durch seinen Zauber mit der Wahrhaftigkeit unverwüstlich ewiger Volkscharaktere vor mir auf." Das Improvisieren soll also nur eine handgreiflichere Bezeichnung für das sein, was er sonst „mimisch-dramatische Natürlichkeit" nennt. Wagner würde ja sich selbst aufgeben, wenn er in Shakespeare, den er für die dramatische Seite seines Werkes sich zum Vorbilde erwählt, nicht den bewußt und planvoll arbeitenden Künstler anerkennen wollte.

Reichelt zweifelt daran, ob Richard Wagner auf dem rechten Wege ist, wenn er „das Geheimnis von Shakespeares überragender geistiger Persönlichkeit in dem erblickt, was er an sich selbst so schmerzlich vermißte, in dem Darsteller, in dem Schauspieler, dem Theaterunternehmer, dem sich seine Bühne jederzeit öffnet". Meine Untersuchung wird, wie ich hoffe, dazu beitragen, solche Zweifel zu mindern; aus ihr folgt zwar nicht, daß für das Drama Shakespeares die mimische Natur seines Schöpfers die einzige und letzte Erklärung sei; wohl aber, daß sie in der Gesamtheit der Naturanlagen dieses gewaltigen Genius ein notwendiges, grundlegendes Element bildet.





Schlußwort

Im April dieses Jahres werden wir den 350. Gedenktag der Geburt William Shakespeares feiern, der als Sohn des Stratforder Bürgers John Shakespeare getauft und als Täufling in das Register der protestantischen Pfarrkirche des Orts unter dem 26. April 1564 eingetragen wurde. Der Tag der Geburt schwankt zwischen dem 21. bis 24. des Monats. Seltsam berührt der Gedanke, daß diesseits und jenseits des Ozeans eine nicht unbedeutende Anzahl von Verehrern der Werke Shakespeares von dieser Feier sich fern halten müssen, da sie an ihn als den Autor nicht glauben. Seitdem im Jahre 1858 durch das Aufsehen erregende Buch der Amerikanerin Miß Delia Bacon der berühmte Philosoph und Staatskanzler Bacon von Verulam als Verfasser proklamiert worden ist, hat sich eine förmliche Literatur zugunsten Bacons gegen den sogenannten „Shakespeare-Mythus" der alten Tradition entwickelt. In England besteht seit 1880 eine Bacon-Society, die dieser Frage unausgesetzt ihre Aufmerksamkeit schenkt und zur Bestätigung ihrer kühnen Hypothese immer neue Bücher erscheinen läßt; die bedeutendsten darunter sind: Dr. R. M. Theobald, Shakespeare Studies in Baconian Light (1901) und George Greenwood, The Shakespeare Problem Restated

(1908). In Deutschland ist ein durch sein gutes Bildermaterial anziehendes Buch des humoristischen Schriftstellers Edwin Bormann „Das Shakespearegeheimnis“ (Berlin 1892) am meisten gelesen worden. Bis auf den heutigen Tag hat der Eifer für diesen Glauben nicht nachgelassen; noch im vorigen Jahre erschien aus der Feder einer Frau ein Buch, das mit Begeisterung für ihn eintritt: „Der Wahrheit die Ehre“ von Frl. A. M. von Blomberg (Karlsruhe 1913). Beim Lesen dieess Buches und so manches anderen dieser Literatur hat man die betrübende Empfindung, daß viel Fleiß, Gelehrsamkeit und Geist auf eine verlorene Sache verwendet wird. Auf wie unsicheren Boden man gerät, sobald man den der Überlieferung verläßt, das beweisen die angeblichen Resultate anderer Forscher, die uns mit nicht geringerer Überzeugung hochadelige Herren wie die Grafen Southampton und Rutland, den wegen seines Rebellionsversuchs hingerichteten früheren Günstling der Königin Robert Essex, ja die Königin Elisabeth selbst als „Shakespeare“ empfehlen. Den für diese Frage sich interessierenden Leser verweise ich auf Schipper „Zur Kritik der Shakespeare-Bacon-Frage“, Kuno Fischer, „Shakespeare und die Baconmythen“ und die Ausführungen von Eduard Engel in seinen „Shakespeare-Rätseln“.

Meiner Arbeit, obwohl sie vom Baconmythus ausging, lag jede Polemik gegen ihn fern; sie hatte es weder mit geschichtlichen Urkunden noch mit Tatsachen aus dem Leben des Dichters zu tun; allein der Charakter der Dramen kam für sie in Betracht. Da aber das Ergebnis meiner Untersuchung mit einer bald dreihundertjährigen Überlieferung übereinstimmt, so

wird deren Glaubwürdigkeit durch sie unterstützt und die Unhaltbarkeit aller gegnerischen Hypothesen von einer neuen Seite beleuchtet. Wenn ich zum Schlusse auf einen bereits im 1. Kapitel erwähnten Einwand zurückkomme, daß nämlich so tiefsinnige Meisterwerke wie „Lear" und „Hamlet" unmöglich von einem Schauspieler geschrieben sein könnten, so geschieht es, weil er, wäre er berechtigt, meiner Arbeit jede Berechtigung nehmen würde.

Ich sehe hier ab von der durch die Weltliteratur unwiderleglich bezeugten Tatsache, daß das Genie nicht an die Gunst der äußeren Lebensverhältnisse gebunden ist, und weise nur noch einmal auf Hamlet hin, jenes Werk, welches als das gedankenreichste und tiefste von allen für die anderen mitzeugen kann und von Beziehungen zu dem Beruf seines Schöpfers so durchtränkt ist, daß auch bei flüchtigem Lesen niemand über sie hinwegsehen kann. Mögen einzelne meiner Ausführungen bezweifelt werden, in der Gestalt Hamlets liegt eine augenscheinliche Bestätigung meines Grundgedankens. Der Einwurf, der in manchem Leser vielleicht hin und wieder aufgestiegen ist, daß es unter den großen Dramatikern mimische Naturen gegeben hat, die keine Berufsschauspieler waren, hält hier nicht stand. Der Dänenprinz und Shakespeare, der Schauspieler und Leiter des Globustheaters, gehören unzertrennbar zusammen. Wenn unser Hamletdichter zu einer bloßen Attrappe für einen „hochgebildeten, in vornehmen Kreisen aufgewachsenen" Verfasser herabsinken sollte, so gälte in der Tat auch für ihn der Klageruf, den sein Held beim Blick auf den Schädel des einstigen Lieblings ausstößt: „Alas poor

Yorick." Indessen — damit hat es doch noch gute Wege. Die große Mehrzahl derer, die den Dichter lieben, liebt auch den Schauspieler, und wie Brutus und Cassius verkünden, daß, wo in ungeborenen Staaten Cäsar zum Spiele blutet, man „auch die Männer nennen wird, die Freiheit wiedergaben ihrem Land", so wird — trotz aller bereits entdeckten oder noch zu entdeckenden „wahren" Autoren —, so oft Shakespeares unsterbliche Gestalten die Bühne betreten, auch sein Name als der ihres Schöpfers genannt und gefeiert werden.





Personen-Register

Sach-Register

(mit den alphabetisch geordneten Werken Shakespeares).



Inhalt







